D. SEARS

ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE,

OU

PAR ORDRE DE MATIERES;

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES, DE SAVANS ET D'ARTISTES;

Précédée d'un Vocabulaire universel, *servant de Table pour tout l'Ouvrage, ornée des Portraits de MM.* DIDEROT *&* D'ALEMBERT, *premiers Éditeurs de l'*Encyclopédie.

ENCYCLOPÉDIE
MÉTHODIQUE.

MUSIQUE,

PUBLIÉE

PAR MM. FRAMERY, GINGUENÉ ET DE MOMIGNY.

TOME SECOND.

A PARIS,

Chez Mme. veuve AGASSE, Imprimeur-Libraire, rue des Poitevins, nº. 6.

M. DCCCXVIII.

H.

H. Cette lettre désigne le *si* naturel dans la nomenclature des Allemands.

A	B	C	D	E	F	G	H.
la	*si*♭	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*si.*

HARMATIAS. Nom d'un nome dactylique de la musique grecque, inventé par le premier Olympe phrygien. (*J. J. Rousseau.*)

HARMODIE. Chanson en l'honneur d'Harmodius & d'Aristogiton.

HARMONICA. Instrument de musique, ainsi nommé parce que tous les sons qu'on en tire ont quelque chose de pur & de céleste qui tient de la nature des sons harmoniques.

Il y a plusieurs manières de fabriquer cet instrument. La moins recherchée est celle d'établir deux octaves de verres ou gobelets sur une table disposée pour les recevoir, & qu'on accorde en y mettant plus ou moins d'eau pour les baisser quand ils sont trop hauts. On le joue avec un doigt mouillé, qu'on promène légèrement sur la circonférence du bord du verre.

L'*harmonica* de Franklin se compose d'un cylindre auquel on adapte des vases de verre qui ont la forme d'une soucoupe ou d'un compotier. Il en est quelques-uns qui ont des claviers.

Cet instrument mélancolique n'est propre qu'à rendre des morceaux lents, & ne peut être entendu que pendant un temps très-limité, sans quoi il en résulte de l'ennui ou des maux de nerfs.

Placé à propos, il est d'un effet merveilleux, & une ame tendre & sensible ne peut être frappée de ses sons, sans éprouver l'émotion extraordinaire d'un bonheur mêlé de tristesse. (*De Momigny.*)

HARMONIE, *s. f.* Le sens que donnoient les Grecs à ce mot, dans leur musique, est d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par lesquelles on puisse le décomposer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens Traités qui nous restent, l'*harmonie* paroît être la partie de la musique qui a pour objet la succession convenable des sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres parties appelées *rythmica* & *metrica*, qui se rapportent aux temps & à la mesure : ce qui laisse à cette convenance une idée vague & indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expresse de toutes les règles de l'art; & encore après cela, l'*harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette dernière les idées de rhythme & de mesure, sans lesquels, en effet, nulle mélodie ne peut avoir un caractère déterminé; au lieu que l'*harmonie* a le sien par elle-même, indépendamment de toute autre quantité. (Voyez Mélodie.)

On voit par un passage de Nicomaque & par d'autres, qu'ils donnoient aussi quelquefois le nom d'*harmonie* à la consonnance de l'octave, & aux concerts de voix & d'instrumens qui s'exécutoient à l'octave, & qu'ils appeloient plus communément *antiphonies*.

L'*harmonie*, selon les Modernes, est une succession d'accords selon les lois de la modulation. Long-temps cette *harmonie* n'eut d'autres principes que des règles presqu'arbitraires ou fondées uniquement sur l'approbation d'une oreille exercée, qui jugeoit de la bonne ou mauvaise succession des consonnances, & dont on mettoit ensuite les décisions en calcul. Mais le P. Mersenne & M. Sauveur ayant trouvé que tout son, bien que simple en apparence, étoit toujours accompagné d'autres sons moins sensibles qui formoient avec lui l'accord parfait majeur, M. Rameau est parti de cette expérience, & en a fait la base de son système harmonique dont il a rempli beaucoup de livres, & qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au public.

M. Tartini, partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate & non moins certaine, est parvenu à des conclusions assez semblables par un chemin tout opposé. M. Rameau fait engendrer les dessus par la basse; M. Tartini fait engendrer la basse par les dessus : celui-ci tire l'*harmonie* de la mélodie, & le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux écoles doivent sortir les meilleurs ouvrages, il ne faut que savoir lequel doit être fait pour l'autre, du chant ou de l'accompagnement. On trouvera au mot Système un court exposé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici dans celui de M. Rameau, que j'ai suivi dans tout cet ouvrage, comme le seul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce système, quelque ingénieux qu'il soit, n'est rien moins que fondé sur la nature, comme il le répète sans cesse; qu'il n'est établi que sur des analogies & des convenances qu'un homme inventif peut renverser demain par d'autres plus naturelles; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une est reconnue fausse, & l'autre ne fournit point les conséquences qu'il en tire. En effet, quand cet auteur a voulu décorer du titre de *démonstration* les raisonnemens sur lesquels il établit sa théorie, tout le monde s'est moqué de lui; l'Académie a hautement désapprouvé cette qualification obreptice, & M. Estève, de la Société royale de Montpellier, lui a fait voir qu'à commencer par cette proposition, que, dans la loi de la nature, les octaves des sons les représentent & peuvent se prendre pour eux, il n'y

avoit rien du tout qui fût démontré, ni même solidement établi dans sa prétendue démonstration. Je reviens à son systême.

Le principe physique de la résonnance du corps sonore nous offre les accords isolés & solitaires; il n'en établit pas la succession. Une succession régulière est pourtant nécessaire. Un Dictionnaire de mots choisis n'est pas une harangue, ni un Recueil de bons accords une pièce de musique; il faut un sens, il faut de la liaison dans la musique, ainsi que dans le langage; il faut que quelque chose de ce qui précède se transmette à ce qui suit, pour que le tout fasse un ensemble & puisse être appelé véritablement un.

Or, la sensation composée qui résulte d'un accord parfait, se résout dans la sensation absolue de chacun des sons qui le composent, & dans la sensation comparée des intervalles que ces mêmes sons forment entr'eux; il n'y a rien au-delà de sensible dans cet accord : d'où il suit que ce n'est que par le rapport des sons & par l'analogie des intervalles qu'on peut établir la liaison dont il s'agit. Si donc toute l'*harmonie* n'est formée que par une succession d'accords parfaits majeurs, il suffiroit d'y procéder par intervalles semblables à ceux qui composent un tel accord; car alors, quelque son de l'accord précédent se prolongeant nécessairement dans le suivant, tous les accords se trouveroient suffisamment liés, & l'*harmonie* seroit une, au moins en ce sens.

Mais outre que de telles successions excluroient toute mélodie en excluant le genre diatonique qui en fait la base, elles n'iroient point au vrai but de l'art, puisque la musique, *étant un discours*, doit avoir comme lui ses périodes, ses phrases, ses suspensions, son repos, sa ponctuation de toute espèce, & que l'uniformité des marches harmoniques n'offriroit rien de tout cela. Les marches diatoniques exigeoient que les accords majeurs & les mineurs fussent entremêlés, & l'on a senti la nécessité des dissonances pour marquer les phrases & les repos. Or, la succession liée des accords parfaits majeurs ne donne ni l'accord parfait mineur, ni la dissonance, ni aucune espèce de phrase, & la ponctuation s'y trouve tout-à-fait en défaut.

M. Rameau voulant absolument, dans son systême, tirer de la nature toute notre *harmonie*, a eu recours, pour cet effet, à une expérience de son invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, & qui est renversée de la première. Il a prétendu qu'un son quelconque fournissoit dans ses multiples un accord parfait mineur au grave, dont il étoit la dominante ou quinte, comme il en fournit un majeur dans ses aliquotes dont il est la tonique ou fondamentale. Il a avancé, comme un fait assuré, qu'une corde sonore faisoit vibrer dans leur totalité, sans pourtant les faire résonner, deux autres cordes plus graves, l'une à la douzième majeure & l'autre à la dix-septième; & de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieusement, non-seulement l'introduction du mode mineur & de la dissonance dans l'*harmonie*, mais les règles de la phrase harmonique & de toute la modulation, telles qu'on les trouve aux mots ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, BASSE FONDAMENTALE, CADENCE, DISSONANCE, MODULATION.

Mais premièrement l'expérience est fausse. Il est reconnu que les cordes accordées au-dessous du son fondamental ne frémissent point en entier à ce son fondamental, mais qu'elles se divisent pour en rendre seulement l'unisson, lequel conséquemment n'a point d'harmoniques en dessous.

Il est reconnu de plus que la propriété qu'ont les cordes de se diviser, n'est point particulière à celles qui sont accordées à la douzième & à la dix-septième en dessous du son principal, mais qu'elle est commune à tous ses multiples : d'où il suit que les intervalles de douzième & de dix-septième en dessous n'étant pas uniques en leur manière, on n'en peut rien conclure en faveur de l'accord parfait mineur qu'ils représentent.

Quand on supposeroit la vérité de cette expérience, cela ne lèveroit pas, à beaucoup près, les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute l'*harmonie* est dérivée de la résonnance du corps sonore, il n'en dérive donc point des seules vibrations du corps sonore qui ne résonne pas. En effet, c'est une étrange théorie de tirer de ce qui ne résonne pas, les principes de l'*harmonie*; & c'est une étrange physique de faire vibrer & non résonner le corps sonore, comme si le son lui-même étoit autre chose que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs, le corps sonore ne donne pas seulement, outre le son principal, les sons qui composent avec lui l'accord parfait, mais une infinité d'autres sons, formés par toutes les aliquotes du corps sonore, lesquels n'entrent point dans cet accord parfait. Pourquoi les premiers sont-ils consonnans, & pourquoi les autres ne le sont-ils pas, puisqu'ils sont tous également donnés par la nature?

Tout son donne un accord vraiment parfait, puisqu'il est formé de tous ses harmoniques, & que c'est par eux qu'il est un son. Cependant ces harmoniques ne s'entendent pas, & l'on ne distingue qu'un son simple, à moins qu'il ne soit extrêmement fort : d'où il suit que la seule bonne *harmonie* est l'unisson, & qu'aussitôt qu'on distingue les consonnances, la proportion naturelle étant altérée, l'*harmonie* a perdu sa pureté.

Cette altération se fait alors de deux manières. Premièrement, en faisant sonner certains harmoniques, & non pas les autres, on change le rapport de force qui doit régner entr'eux tous pour produire la sensation d'un son unique, & l'unité de la nature est détruite. On produit, en doublant ces harmoniques, un effet semblable à celui qu'on produiroit en étouffant tous les autres; car alors il ne faut pas douter qu'avec le son générateur on n'entendît ceux des harmoniques qu'on auroit laissés : au lieu qu'en les laissant tous, ils s'entre-détruisent & concourent ensemble à

produire & renforcer la ſenſation du ſon principal. C'eſt le même effet que donne le plein jeu de l'orgue, lorſqu'ôtant ſucceſſivement les regiſtres, on laiſſe avec le principal la doublette & la quinte; car alors cette quinte & cette tierce, qui reſtoient confondues, ſe diſtinguent ſéparément & déſagréablement.

De plus, les harmoniques qu'on fait ſonner ont eux-mêmes des harmoniques, leſquels ne le ſont pas du ſon fondamental : c'eſt par ces harmoniques ajoutés que celui qui les produit, ſe diſtingue encore plus durement; & ces mêmes harmoniques, qui font ainſi ſentir l'accord, n'entrent point dans ſon *harmonie.* Voilà pourquoi les conſonnances les plus parfaites déplaiſent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre, & je ne doute pas que l'octave elle-même ne déplût comme les autres, ſi le mélange des voix d'hommes & de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

C'eſt encore pis dans la diſſonance, puiſque, non-ſeulement les harmoniques du ſon qui la donne, mais ce ſon lui-même n'entre point dans le ſyſtème harmonieux du ſon fondamental, ce qui fait que la diſſonance ſe diſtingue toujours d'une manière choquante parmi tous les autres ſons.

Chaque touche d'un orgue, dans le plein jeu, donne un accord parfait tierce majeure qu'on ne diſtingue pas du ſon fondamental, à moins qu'on ne ſoit d'une attention extrême, & qu'on ne tire ſucceſſivement les jeux; mais ces ſons harmoniques ne ſe confondent avec le principal qu'à la faveur du grand bruit & d'un arrangement de regiſtres par lequel les tuyaux qui font réſonner le ſon fondamental, couvrent de leur force ceux qui donnent ſes harmoniques. Or, on n'obſerve point & l'on ne pourroit obſerver cette proportion continuelle dans un concert, puiſqu'attendu le renverſement de l'*harmonie*, il faudroit que cette plus grande force paſſât à chaque inſtant d'une partie à une autre, ce qui n'eſt pas praticable, & défigureroit toute la mélodie.

Quand on joue de l'orgue, chaque touche de la baſſe fait ſonner l'accord parfait majeur; mais parce que cette baſſe n'eſt pas toujours fondamentale, & qu'on module ſouvent en accord parfait mineur, cet accord parfait majeur eſt rarement celui que frappe la main droite; de ſorte qu'on entend la tierce mineure avec la majeure, la quinte avec le triton, la ſeptième ſuperflue avec l'octave, & mille autres cacophonies dont nos oreilles ſont peu choquées, parce que l'habitude les rend accommodantes; mais il n'eſt point à préſumer qu'il en fût ainſi d'une oreille naturellement juſte, & que l'on mettroit pour la première fois à l'épreuve de cette *harmonie.*

M. Rameau prétend que les deſſus d'une certaine ſimplicité ſuggèrent naturellement leur baſſe, & qu'un homme ayant l'oreille juſte & non exercée, entonnera naturellement cette baſſe. C'eſt là un préjugé de muſicien démenti par toute expérience. Non-ſeulement celui qui n'aura jamais entendu ni baſſe ni *harmonie*, ne trouvera de lui-même ni cette *harmonie* ni cette baſſe, mais elles lui déplairont ſi on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le ſimple uniſſon.

Quand on ſonge que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une muſique & un chant, les Européens ſont les ſeuls qui aient une *harmonie*, des accords, & qui trouvent ce mélange agréable; quand on ſonge que le monde a duré tant de ſiècles ſans que, de toutes les nations qui ont cultivé les beaux-arts, aucune ait connu cette *harmonie*; qu'aucun animal, aucun oiſeau, qu'aucun être dans la nature ne produit d'autre accord que l'uniſſon, ni d'autre muſique que la mélodie; que les langues orientales, ſi ſonores, ſi muſicales; que les oreilles grecques, ſi délicates, ſi ſenſibles, exercées avec tant d'art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux & paſſionnés vers notre *harmonie*; que, ſans elle, leur muſique avoit des effets ſi prodigieux; qu'avec elle la nôtre en a de ſi foibles; qu'enfin, il étoit réſervé à des peuples du Nord, dont les organes durs & groſſiers ſont plus touchés de l'éclat & du bruit des voix, que de la douceur des accens & de la mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte, & de la donner pour principe à toutes les règles de l'art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il eſt bien difficile de ne pas ſoupçonner que toute notre *harmonie* n'eſt qu'une invention gothique & barbare dont nous ne nous fuſſions jamais aviſés, ſi nous euſſions été plus ſenſibles aux véritables beautés de l'art & à la muſique vraiment naturelle.

M. Rameau prétend cependant que l'*harmonie* eſt la ſource des plus grandes beautés de la muſique; mais ce ſentiment eſt contredit par les faits & par la raiſon. Par les faits, puiſque tous les grands effets de la muſique ont ceſſé, & qu'elle a perdu ſon énergie & ſa force depuis l'invention du contre-point : à quoi j'ajoute que les beautés purement harmoniques ſont des beautés ſavantes, qui ne tranſportent que des gens verſés dans l'art; au lieu que les véritables beautés de la muſique étant de la nature, ſont & doivent être également ſenſibles à tous les hommes ſavans ou ignorans.

Par la raiſon, puiſque l'*harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la muſique formant des images ou exprimant des ſentimens, ſe puiſſe élever au genre dramatique ou imitatif, qui eſt la partie de l'art la plus noble & la ſeule énergique; tout ce qui ne tient qu'au phyſique des ſons étant très-borné dans le plaiſir qu'il nous donne, & n'ayant que très-peu de pouvoir ſur le cœur humain. (Voyez MÉLODIE.) (*J. J. Rouſſeau.*)

HARMONIE. (*Théorie de M. de Momigny.*)

Pour mieux éclaircir cette matière embrouillée, l'auteur a dialogué cet article entre un *Expoſant* & un *Oppoſant.*

L'Expoſant.

L'*harmonie*, priſe dans ſon ſens le plus général & le plus étendu, eſt ce qui fait que pluſieurs choſes diſtinctes, naturellement ou artificiellement réunies, ne forment qu'un ſeul & même tout.

Ce qui fait un tout unique des innombrables tous dont ſe compoſe l'Univers, c'eſt l'*harmonie*.

Elle naît de la correſpondance mutuelle des parties, & de leur concours général vers un même but. Si tel enſemble de ſons forme un accord, & tel enſemble d'organes, un individu, c'eſt que leurs parties ſont tellement coordonnées entr'elles, qu'en tel nombre qu'elles ſoient réunies, & quelle que ſoit leur diverſité, elles ne forment cependant qu'un ſeul & même individu ou une ſeule & même choſe.

L'*harmonie* n'eſt pas excluſivement du reſſort des beaux-arts. Le goût de l'homme l'appelle partout, & on ne la trouve pas ſeulement dans les productions de l'eſprit & du génie, mais dans celles des arts les plus mécaniques; dans nos vêtemens, dans nos meubles, & juſque dans ceux même qui ſont deſtinés aux uſages les plus communs & les plus vils.

Plus un tout a d'*harmonie*, & plus il eſt parfait en lui-même. Ce qui le rend tel eſt préciſément ce qui fait qu'il eſt à la fois le plus *un* & le plus *varié* qu'il ſoit poſſible : d'où il ſuit que l'*harmonie* repoſe ſur deux grands principes qui ſemblent oppoſés, l'Unité & la Variété. Introduire la *variété* au ſein même de l'*unité*, & conſerver celle-ci dans la variété la plus étendue, c'eſt, dans tous les arts, le ſecret profond du grand harmoniſte.

La ſcience de l'*harmonie* conſiſte à ſavoir ce qui l'établit & la fortifie, comme ce qui l'altère ou la détruit. Mais il faut diſtinguer deux eſpèces d'*harmonie*, celle qui lie entr'elles les choſes qui marchent & ſe ſuccèdent une à une, & celle qui lie entr'elles les choſes qui s'offrent toutes à la fois ou qui ſe ſuccèdent deux à deux, ou en tel nombre plus étendu que ce ſoit.

Quand Rouſſeau voulut compoſer l'article *Harmonie* de ſon *Dictionnaire de Muſique*, il feuilleta les Traités des Anciens pour y trouver la définition de l'*harmonie*, & il y rencontra celle-ci :

« *L'harmonie eſt la partie qui a pour objet la ſucceſſion convenable des ſons, en tant qu'ils ſont aigus ou graves.*

» Ce qui laiſſe, dit J. J. Rouſſeau, à cette convenance une idée vague & indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expreſſe de toutes les règles de l'art; & encore, après cela, l'*harmonie* ſera-t-elle fort difficile à diſtinguer de la mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette dernière les idées de rhythme & de meſure, ſans leſquels, en effet, nulle mélodie ne peut avoir un caractère déterminé, au lieu que l'*harmonie* a le ſien indépendamment de toute quantité. »

N'eſt-il pas inconcevable d'entendre J. J. Rouſſeau raiſonner ainſi ?

Quoi de plus clair que cette définition :

L'harmonie eſt la partie de la ſcience muſicale qui a pour objet la ſucceſſion convenable des ſons ?

L'Oppoſant.

Mais l'*harmonie* eſt la ſcience de l'enſemble des ſons, & non pas celle de leur ſucceſſion.

L'Expoſant.

Oui : pour Rouſſeau & pour tous ceux qui ne ſongent pas qu'il y a deux ſortes d'*harmonie*, ou pour mieux dire, que l'*harmonie* règne dans les choſes qui ſe ſuccèdent, comme dans les ſimultanées; dans celles qui marchent ſeules ou une à une, comme dans celles qui vont deux à deux, ou en tel nombre plus grand que ce ſoit.

L'Oppoſant.

Vous avez beau dire, cette définition de l'*harmonie* ne convient qu'à ce que nous appelons, nous, *mélodie*.

L'Expoſant.

Nous ſommes parfaitement d'accord ſur ce point; mais ce qu'il y a d'étonnant ici, c'eſt que Rouſſeau n'ait pas compris cette vérité, & qu'il argumente comme ſi les Anciens la lui donnoient pour la définition de la ſcience de nos accords & de l'*harmonie* ſimultanée.

L'Oppoſant.

Qui n'y ſeroit trompé par ces mots : *l'harmonie eſt?* Il falloit dire : *la mélodie eſt la partie, &c.*

L'Expoſant.

Si les Grecs ont dit l'*harmonie*, c'eſt que c'étoit chez eux le mot propre pour déſigner ce que nous nommons *mélodie*, car la partie de cet art qu'on nommoit *muſique harmonique* eſt le chant. Comme ils n'avoient point, comme nous, de ſcience des accords, à la déſignation de laquelle ce mot *harmonie* fût ſpécialement conſacré, nos accords leur étant de beaucoup poſtérieurs, ils pouvoient ſans inconvénient s'exprimer ainſi, & il y en auroit même eu à ne pas le faire.

L'Oppoſant.

Vous vous trompez, ce me ſemble, ici. Les Anciens connoiſſoient tellement bien l'*harmonie* ſimultanée, qu'ils donnoient le nom d'*harmonie* à l'octave.

L'Expoſant.

Ils chantoient à l'uniſſon & à l'octave; en effet, puiſque c'eſt là ce qui formoit leur homophonie & leur antiphonie; mais ils n'avoient aucun autre accord que l'octave; & c'eſt même pour cela qu'ils la nommoient *harmonie*, parce que cette conſonnance

n'étoit pas seulement, comme chez nous, un des intervalles de l'*harmonie* simultanée, & le premier de tous, mais le seul intervalle auquel ils chantassent plusieurs à la fois.

Rousseau est bien de cet avis, puisqu'il dit dans ce même article : « Quand on songe que, de tous les » peuples de la terre, qui tous ont une musique & un » chant, les Européens sont les seuls qui aient une » *harmonie*, des accords, &c.; quand on songe que » les langues orientales, si sonores, si musicales; que » les oreilles grecques, si délicates, si sensibles, » exercées avec tant d'art, n'ont jamais guidé ces » peuples voluptueux & passionnés vers notre *harmo-* » *nie*, &c. »

Hé bien! quand on songe à cela, & qu'on va demander une définition de nos accords aux anciens Traités de ces mêmes Grecs, est-on conséquent?

Et lorsqu'on a trouvé dans leurs Traités la définition de la mélodie que nous avons citée plus haut, doit-on croire que c'est bien éveillé qu'on s'efforce de la rendre applicable à ces mêmes accords?

Quels moyens prend pour cela le philosophe de Genève? Il prétend opérer cette métamorphose, d'abord par l'étude expresse de toutes les règles de l'art. Quoique ce chemin ne soit pas le plus court, il convient lui-même encore que, lorsqu'on l'aura entièrement parcouru, on n'en sera pas plus avancé, puisque cette définition subsistera toujours; & que l'*harmonie* n'en sera pas moins difficile à distinguer de la mélodie. Ce mauvais succès ne lui fait pas lâcher prise; il ne s'aperçoit pas encore que c'est la définition de la mélodie qu'il prend pour celle de l'*harmonie*, & il ne s'en apercevra même jamais; en conséquence il cherche un autre moyen de faire cadrer ces mots trop clairs avec l'idée de nos accords, qu'il veut absolument que cette définition explique, quoiqu'elle dise tout le contraire, puisqu'elle ne parle que de succession, & que Rousseau n'est occupé que de la simultanéité & de l'ensemble des sons. Le second moyen, qu'il croit victorieux, c'est de séparer une bonne fois l'*harmonie* de la mélodie, en ajoutant à cette dernière les idées de rhythme & de mesure.

Je suppose pour un moment que cet expédient soit parfait pour distinguer la mélodie de l'*harmonie*, & que le rhythme & la mesure soient tous deux inséparables de la mélodie, & lui appartiennent même en propre, toutes ces concessions rendront-elles ces mots: *l'harmonie est la partie qui a pour objet la succession convenable des sons*, exclusivement applicables à la science des accords? Depuis que Rousseau se tourmente & compromet sa dialectique pour détourner le sens trop direct de cette définition, je ne vois pas qu'il soit venu à bout de l'obscurcir, ni de la faire changer de position; elle n'a pas cessé un instant d'être le vrai signalement de la mélodie, malgré le mot *harmonie* qu'elle renferme. D'où vient cela? C'est que l'*harmonie* que les Grecs ont eu en vue de désigner, & qu'ils ont très-expressément définie, est celle qui fait que les différentes notes d'un même chant ne forment entr'elles qu'un seul tout; ce qui résulte précisément, & comme ils le disent très-bien, *de la succession convenable des sons* qui composent ce chant, cette mélodie enfin.

Rousseau devoit-il faire tant d'inutiles efforts pour séparer, chez les Grecs, l'*harmonie* de la mélodie, quand il est le premier à affirmer positivement qu'ils n'ont pas connu ces accords, qu'il est fort tenté, lui Rousseau, de ne regarder que comme une invention des Barbares?

N'y avoit-il pas une réflexion bien naturelle à faire pour s'épargner toute cette peine? celle que les Grecs n'ayant eu de musique que la simple, *& bien simple mélodie*, on n'avoit jamais dû, on n'avoit jamais pu la séparer de l'*harmonie* qui n'existoit point encore.

C'est donc par une double méprise que Rousseau veut tirer cette ligne de démarcation. Il confond notre musique avec celle des Anciens, & veut que la définition d'un chant qui n'avoit point d'accords, désigne & définisse ces accords. Passons à une seconde question.

Sur quoi Rousseau se fonde-t-il pour vouloir rendre le rhythme & la mesure inséparables de la mélodie?

L'Opposant.

Sur ce qu'une mélodie qui en est privée ne peut avoir un caractère déterminé.

L'Exposant.

Un caractère déterminé est une des grandes qualités qui embellissent une mélodie; mais entre les qualités & l'essence d'une chose, il y a bien de la différence.

Si je veux définir l'essence de la prose, ce n'est ni celle de Bossuet, ni celle de Voltaire, ni celle de l'abbé Cotin, que je dois avoir en vue; car alors je ne définirois que les qualités ou les défauts de ces proses diverses; mais je dois définir la prose en général; & pour remplir ce but, je ne dois désigner que les choses sans lesquelles la prose ne seroit pas de la prose. En définissant la mélodie, ou ce qu'on nommoit chez les Anciens la musique harmonique, ces Anciens ont bien suivi ce précepte, puisqu'ils ne parlent que de ce qui en constitue l'essence.

« *L'harmonie est la partie qui a pour objet la suc-* » *cession convenable des sons.* »

C'est en effet la succession convenable des sons qui forme cette alliance des sons sans laquelle la mélodie n'existeroit pas, & qui suffit seule pour la constituer. Or, on ne peut pas plus dire d'un chant qui n'est pas mesuré ni rhythmé, qu'il n'est point un chant, qu'on ne peut dire d'un visage qui manque de physionomie, qu'il n'est point un visage; car ce seroit confondre le substantif avec les adjectifs, l'essence avec ses attributs.

La mélodie existe donc indépendamment du

rhythme & de la mesure, quoiqu'elle leur ait presque toujours les plus grandes obligations, surtout depuis que l'on ne fait plus de musique en prose, sans rhythme sensible & régulier, & sans mesure, tel que le plain-chant; mais notre mélodie tire également son caractère & son charme de l'*harmonie* & du choix des accords, ce qui n'autorise pas à regarder cette *harmonie* comme en étant l'essence, quoiqu'elle en soit devenue presqu'inséparable.

Rousseau dit que l'*harmonie* a son caractère par elle-même, indépendamment de toute quantité; mais elle n'a rien & ne peut rien avoir que la mélodie n'ait aussi; car qu'est-ce au fond que l'*harmonie*? Rien autre chose que l'ensemble de plusieurs mélodies qui s'accordent entr'elles, parce qu'elles sont subordonnées l'une à l'autre, & toutes à une principale. Or, l'*harmonie* se composant de diverses mélodies, ce qu'a l'*harmonie*, la mélodie l'a aussi, mais en moindre quantité, parce qu'elle n'a qu'une partie, & que l'autre en a plusieurs.

En conséquence, tout le paragraphe de l'article *Harmonie* de Rousseau que nous venons d'examiner n'est donc qu'un tissu d'erreurs qu'il falloit réfuter.

Maintenant que nous avons vu que l'*harmonie*, comme science ou pratique des accords, étoit totalement inconnue aux Anciens, & que l'octave étoit la seule *harmonie* simultanée dont ils fissent usage, vous sentez bien que ce n'est pas comme accords qu'ils avoient donné à la quinte & à la quarte le brevet de consonnances parfaites, mais uniquement parce qu'ils ne les considéroient que comme successives & comme mélodiques. Si les Anciens eussent chanté à la quinte ou à la quarte, cela auroit fait un assez grand bruit dans le monde, pour parvenir jusqu'à nous, puisqu'ils n'ont même pu chanter à l'octave sans que chacun n'en fût informé. Mais si les Grecs étoient trop peu avancés en musique pour chanter à tout autre intervalle qu'à l'octave, ils étoient aussi trop bien organisés pour s'aviser de chanter à la quinte ou à la quarte l'un de l'autre, sans s'apercevoir que deux chants qui sont à l'un ou l'autre de ces deux intervalles se repoussent mutuellement, & ne peuvent en aucune façon être assimilés à l'octave, si justement nommée *harmonie* par ces Anciens.

L'Opposant.

Mais ce que vous regardez comme impraticable ou insoutenable, a lieu sur l'orgue toutes les fois que l'on fait parler avec le bourdon le prestant & la doublette qui forment entr'eux l'octave & la double octave, & le nasard qui forme la quinte au-dessus du prestant & la quarte au-dessous de la doublette, ce qui donne sur chaque touche 1, 2, 3, 4.
ut ut sol ut.

L'Exposant.

Ce fait n'est point contestable; mais quoiqu'il semble renverser ce que nous venons de poser, il n'y change rien au fond, & voici pourquoi; c'est que les trois sons *ut sol ut*, rendus par le prestant, le nasard & la doublette (1, 3, 4), sont absolument regardés comme nuls, par la raison qu'ils sont alors assimilés aux harmoniques naturels du son le plus grave qu'ils imitent & renforcent, & dont il n'est jamais tenu compte, en aucun cas, soit dans la composition, soit dans l'écriture de la musique, soit dans son exécution; la théorie seule s'occupant de ces sons, lorsqu'elle traite de ces harmoniques comme d'un phénomène duquel elle se croit en droit de déduire les lois de l'*harmonie*.

L'Opposant.

Pourqnoi fait-on abstraction, dans la pratique, des sons harmoniques accompagnateurs naturels du son principal, & de ceux par lesquels l'art reproduit en partie & renforce ces sons?

L'Exposant.

Pour deux raisons principales. 1°. Parce qu'ils ne sont pas assez sensibles pour en occuper le vulgaire, auquel ils échappent, même quand une corde génératrice se fait entendre seule, & parce qu'ils échappent aux plus habiles quand plusieurs génératrices différentes parlent à la fois.

2°. Parce que, si l'on avoit le malheur de discerner les harmoniques différens des diverses cordes génératrices qu'on fait résonner à la fois, il en résulteroit un tel chaos de sons, qu'il anéantiroit toute jouissance musicale. Le bien & le mal se trouvant alors pêle-mêle, les lois de l'*harmonie* qui résultent de l'unité & de la variété en seroient anéanties, & la musique avec elles.

Qu'est-ce qu'une corde génératrice & sa génération, lorsque l'on tient compte de cette dernière? C'est une tonique, selon les idées fausses, établies dans toutes les têtes, & une dominante d'après ma théorie, la seule vraie. Or, je le demande à quiconque sait raisonner, peut-il exister à la fois plusieurs toniques ou plusieurs dominantes différentes? S'il en pouvoit être ainsi, que deviendroit l'unité de ton? Qu'est-ce qui fait que deux musiques différentes n'en forment point une seule, mais deux qui se repoussent? C'est qu'il n'existe entr'elles aucune unité qui les rattache l'une à l'autre, & que l'unité ne peut cesser d'exister un instant entre deux choses, sans que leur ensemble n'en soit détruit. Or, si les notes *ut mi sol* forment un accord, ce n'est qu'autant qu'il est pleinement fait abstraction de leur génération harmonique à chacune; car si l'on en tenoit compte, ces trois cordes, ne se subordonnant plus l'une à l'autre, deviendroient alors trois dominantes rivales & ennemies, de la génération desquelles il résulteroit un concours de sons qui, au lieu de produire une *harmonie* parfaite, feroit naître une discordance épouvantable, puisque les sons *ut ré mi fa fa♯ sol sol♯ si♭ si ut* seroient comme entendus à la fois; ces sons étant les harmoniques différens de l'une ou l'autre de ces trois

cordes, en s'arrêtant même au dixième harmonique.

EXEMPLE.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
mi	*mi*	*si*	*mi*	*sol*♯	*si*	*ré*	*mi*	*fa*♯	*sol*♯
sol	*sol*	*ré*	*sol*	*si*	*ré*	*fa*	*sol*	*la*	*si*

L'Opposant.

C'est-à-dire donc que, dans la pratique de la musique, c'est tant pis si l'on discerne les harmoniques des cordes différentes qui parlent à la fois, parce qu'alors il n'y a plus d'unité entre ces sons, & par conséquent plus de musique?

L'Exposant.

Précisément. Dans la pratique de la musique qui résulte de la composition, de la notation & de l'exécution réelle ou mentale, il faut que chaque note ne soit exactement qu'un seul individu, un seul son; car si elle représentoit une corde génératrice & sa lignée, il faudroit renoncer à la musique, qui ne seroit plus l'ordre par excellence, mais un chaos complet.

Dans la pratique, un son est donc toujours censé être simple; semblable à une liqueur composée du mélange parfait de plusieurs autres, qui n'offre à l'œil qu'une couleur, & au palais qu'un goût, quand ce dernier n'est pas dégustateur à un certain point.

L'Opposant.

Ceux qui ne distinguent en aucun cas les harmoniques sont donc plus à leur aise que ceux qui, plus finement organisés ou plus exercés, ont souvent besoin d'en distraire leur attention pour ne pas les discerner quand il est nuisible de les entendre.

L'Exposant.

On peut comparer la finesse d'organisation qui fait discerner les harmoniques, à cette sensibilité exquise qu'on nomme *délicatesse*, & qu'il ne faut pas confondre avec la susceptibilité, non plus que l'orgueil avec l'élévation & la noblesse de l'ame. Ce tact précieux est moins refusé aux gens qui ne sont grossiers que faute d'habitude de meilleures manières, qu'à ceux dont la stérile politesse n'a point sa source dans le cœur.

Comme il faut mettre à l'écart les divers harmonique d'une corde dans la pratique de la musique, il faut éloigner, dans la théorie, toutes les idées fausses qui sont nées des conséquences mal tirées de cette résonnance. Les Anciens ayant mis la quarte & la quinte au rang des consonnances dans leur système mélodique, les Modernes se sont crus en droit de mettre ces deux intervalles au même rang dans leur système harmonique; mais il y a une terrible méprise ici, car c'est confondre les sons successifs avec les simultanés.

Mélodiquement parlant, *sol ut* & *ut sol* sont certainement des sauts ou intervalles très-consonnans; mais *sol* & *ut* entendus, à la fois, comme l'accord *ut* / *sol* est loin de former une consonnance, puisque c'est une dissonance. Il faut donc soigneusement distinguer la mélodie de l'*harmonie*, ou ce qu'on dit des sons successifs d'avec ce qu'on dit des sons simultanés. Les Anciens n'ayant jamais chanté à la quarte ni à la quinte l'un de l'autre, ce ne peut donc jamais être comme entendus à la fois qu'ils parlent des deux termes différens qui forment chacun de ces intervalles, mais de ces deux sons entonnés l'un après l'autre.

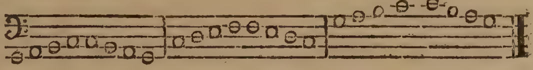
Il ne faut pas oublier non plus que le système des Anciens, qui devroit encore être le nôtre, en y ajoutant l'*harmonie* qu'ils ne connoissoient pas, reposant sur les tétracordes, c'est de la succession de ces tétracordes qu'il doit y être question, & non des accords qui n'étoient pas encore trouvés.

Si je demande à quel intervalle les tétracordes correspondent parfaitement l'un à l'autre & sont concordans, consonnans, c'est-à-dire, sonnant l'un comme l'autre, soit en répétant les mêmes sons à l'octave, ou soit les mêmes intervalles, le même air seulement sur d'autres cordes analogues & à une autre distance que celle de l'octave, que devra-t-on répondre?

Que les tétracordes ne se répètent & n'équivalent exactement l'un à l'autre qu'à l'octave, à la quarte ou à la quinte.

EXEMPLE.

1 2 3



Puisque les tétracordes sont *consonnans*, c'est-à-dire, *sonnant l'un comme l'autre*, quand ils sont pris à la quarte, à la quinte ou à l'octave; l'octave, la quinte & la quarte sont donc, sous ce rapport, des intervalles consonnans.

C'est à la quarte que les trois tétracordes différens *sol la si ut*, *la si ut ré* & *si ut ré mi* ont chacun leur compair, leur semblable.

EXEMPLE.

Sol la si ut — *ut ré mi fa* . *sol la si ut*
La si ut ré — *ré mi fa sol* . *la si ut ré*
Si ut ré mi — *mi fa sol la* . *si ut re mi*

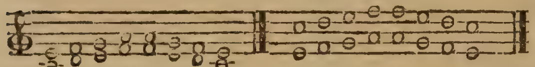
Or, chacun des trois premiers tétracordes répété à l'octave, donnant, avec celui du milieu qui est à la quarte du premier, une quinte, il s'ensuit pour ces trois espèces de tétracordes, que c'est à la quarte, à la quinte ou à l'octave qu'ils équivalent l'un à l'autre, qu'ils répètent le même air l'un que l'autre, qu'ils concordent ou consonnent.

Les tétracordes pris à la tierce ou à la sixte, ne sonnant plus alors de la même manière l'un que l'autre, sont dissonans. Or, comme ce n'est que dans ce seul sens que la tierce & la sixte peuvent être dissonantes, ce ne peut être que sous cet unique rapport que les Anciens ont mis la tierce & la sixte au nombre

des diſſonances; car les ſages de la Grèce n'étoient ni des êtres mal organiſés, ni des déraiſonneurs; ce qu'il faudroit abſolument admettre s'ils avoient rangé la tierce & la ſixte ſimultanées parmi les enſembles de notes qui diſſonent, puiſque c'eſt, au contraire, à la tierce & à la ſixte que les tétracordes ſimultanés conſonnent très-bien l'un avec l'autre, & à la quarte & à la quinte qu'ils déplaiſent & diſſonent.

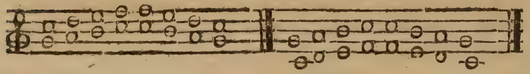
Exemple *des tétracordes conſonnans ſous le rapport de la ſimultanéité.*

[A la tierce, à la ſixte.]



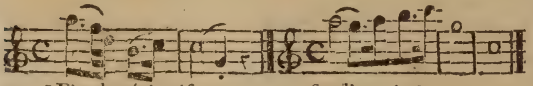
Tétracordes diſſonans ſous le rapport de l'enſemble, de la ſimultanéité ou de l'harmonie.

[A la quarte, à la quinte.]



Ainſi les intervalles de quintes & de quartes, qui ſont ceux auxquels les tétracordes ſe reproduiſent exactement l'un comme l'autre, ſont, au contraire, ceux auxquels ils ne peuvent être entendus à la fois.

Sous le rapport des cadences, des chutes ou terminaiſons de phraſes ou périodes, tomber de quarte ou de quinte ſont encore les chutes les plus parfaites. C'eſt par la chute de quarte que s'indique la fin du récitatif, & par celle de quinte que finit un air, ſouvent au-deſſus & toujours à la baſſe.



[Fin du récitatif, fin d'un air.]

La quarte & la quinte ſont donc les deux intervalles qui ponctuent la mélodie.

La chute de tierce eſt imparfaite.

Le mot *diſſonant* eſt appliqué auſſi, par les Anciens, aux cordes qui ont pluſieurs manières de ſonner dans le ſyſtème tétracordal, & par oppoſition à l'uniſſonnance ou ſonnance unique d'une corde en elle-même, & eu égard à celle à laquelle on la compare.

La quarte, la quinte & l'octave étoient des cordes ſtables dont l'intonation ne varioit pas; la ſeconde & la tierce, au contraire, ſonnoient différemment ſelon le tétracorde, puiſque dans *ſol la ſi ut*, la ſeconde & la tierce ſont majeures; que dans *la ſi ut ré*, la ſeconde eſt majeure & la tierce mineure, & que dans *ſi ut ré mi*, la ſeconde eſt mineure ainſi que la tierce, tandis que les quartes *ſol ut*, *la ré* & *ſi mi* ſont toutes trois juſtes.

Ainſi la quarte étoit un intervalle ſtable, invariable & non diſſonant; la ſeconde & la tierce du tétracorde, des intervalles variables & diſſonans.

Comme on voit, c'eſt toujours mélodiquement parlant que l'on déſigne ainſi les intervalles.

L'Oppoſant.

Comment ſe fait-il que les meilleurs muſiciens ſoient, comme les plus mauvais, imbus que la quinte eſt une conſonnance parfaite ſous le rapport de la ſimultanéité?

L'Expoſant.

Cela eſt dû en partie à une mépriſe, à une fauſſe interprétation du mot *conſonnance*, & à ce que les ſavans qui ſe complaiſent à s'enquérir des cauſes des effets qui les frappent, ont cru & croient encore fermement que l'échelle des aliquotes eſt l'échelle même des conſonnances. Ils ont cru reconnoître enſuite que l'échelle des vibrations étoit auſſi celle des conſonnances, & voilà la ſource des erreurs dont fourmille la théorie de la muſique, que nous nous occupons de dégager, dans cet ouvrage, de tout ce qu'elle contient de faux.

Voici enfin comment les ſavans ont opéré & raiſonné pour établir les graves erreurs que l'on a regardées juſqu'ici comme des principes ſolidement établis. Ils ont dit:

Comme des mêmes cauſes naiſſent les mêmes effets, ſi toutes choſes ſont égales d'ailleurs, une corde de la même nature, de la même étendue & du même degré de tenſion qu'une autre corde, doit rendre le même ſon que celle-ci. L'effet réſultant de ces deux cordes entendues à la fois eſt l'uniſſon; le rapport qui l'exprime $\frac{1}{1}$, & cet uniſſon eſt la conſonnance la plus parfaite ſous le rapport de la ſimilitude, & il paroît même évident que cette perfection de conſonnance vient de la ſimplicité du rapport qui l'exprime.

Ainſi, après le rapport d'un à un viendra celui d'un à deux qui donne l'octave au grave, ou celui d'un à ſa moitié qui donne l'octave à l'aigu.

Que ſuit-il de-là? C'eſt qu'après l'uniſſon, le ſon qui a le plus de ſimilitude avec un ſon donné, eſt ſon octave au grave ou à l'aigu.

Vous êtes ſans doute de cet avis, dirent les ſavans au muſicien qu'ils avoient à côté d'eux, de peur de s'égarer?

Parfaitement, répondit celui-ci.

Maintenant que nous ſommes ſûrs de notre principe, nous n'avons plus beſoin que de ſavoir ce que donnent la moitié & le tiers comparés, c'eſt-à-dire, une corde de la longueur de la moitié & une du tiers de cette moitié réſonnant enſemble.

La moitié & le tiers donnent la quinte juſte, dit le muſicien.

Annoncez

Annoncez donc au peuple qui nous admire, que la quinte $\frac{2}{3}$ est la consonnance la plus parfaite après l'unisson & l'octave, puisqu'après les rapports $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$ ou $\frac{2}{1}$, vient $\frac{2}{3}$ ou $\frac{1}{3}$, qui donne l'octave de la quinte.

Après $\frac{2}{3}$ vient le rapport de trois à quatre qui donne la quarte juste, ou celui d'un tout à son quart qui donne l'octave à l'aigu de cette quarte juste; donc on peut proclamer la quarte ou son octave la quatrième des consonnances en partant de l'unisson; & la troisième en partant de l'octave. Vous êtes sans doute de cet avis, dirent les savans aux musiciens?

Intimidé par son respect pour les savans, & par leur ton victorieux & plein d'assurance, le musicien n'ose dire ce qu'il sent, & répond, en balbutiant, qu'il croit en effet, qu'après la quinte vient la quarte.

En conséquence, la quarte juste est annoncée au peuple musicien comme étant la quatrième des consonnances, en comptant l'unisson pour la première de toutes.

Persuadés de l'importance & de la réalité du principe qu'ils ont posé, les savans s'occupent de compter le nombre des vibrations, ou plutôt ils en déduisent le nombre comparatif du principe qui suit.

La vitesse ou le nombre des vibrations est en raison inverse de la longueur & de la tension des cordes qui les produisent.

Deux cordes à l'unisson font le même nombre de ces vibrations dans un même temps donné.

L'octave, qui est une corde une fois plus courte, & dont les allées & les venues sont aussi une fois moins longues, fait donc deux vibrations contre une de l'unisson, parce que marchant du même pas, & ayant un espace moindre de moitié à parcourir, cet espace doit nécessairement être parcouru deux fois pendant que celui qui est double ne l'est qu'une seule.

Le nombre des vibrations est donc une seconde base, un second principe qui vient à l'appui de celui que nous avons tiré de la simplicité des rapports; tous deux sont également simples & également incontestables, & nous fournissent chacun une balance dans laquelle nous pesons d'une main assurée les consonnances & les dissonances. Telle est du moins la persuasion dans laquelle vivent les savans.

L'Opposant.

Mais auriez-vous quelque chose à opposer à ces vérités?

L'Exposant.

Oui sans doute, car ce que vous regardez ici comme des principes démontrés n'est en effet que des suppositions gratuites dont vous allez sentir la fausseté.

Il étoit assez naturel de penser avec les diviseurs du monocorde, que la cause du degré de consonnance gît dans la simplicité des rapports; car les deux premiers degrés de cette échelle semblent le confirmer d'une manière positive, l'octave venant après l'unisson, du moins sous le rapport de l'unité.

Mais, dès le troisième degré de cette échelle, il faut être imbu du préjugé qui a érigé cette erreur en principe, pour ne pas s'apercevoir que déjà on commence à tourner le dos à la vérité; car il n'est pas permis à un musicien qui n'est pas abusé par une fausse doctrine, de mettre la double quinte avant la double octave dans l'échelle des consonnances, puisque pour toute oreille tant soit peu musicale, la double octave est sensiblement plus consonnante que quelque quinte juste que ce soit. L'impertinence de ce principe se manifeste bien davantage encore lorsqu'on se trouve conduit à mettre la quarte avant la double octave; puisqu'alors on fait prendre place à une dissonance, dans l'échelle des consonnances, avant la consonnance la plus parfaite après l'octave; car il est évident que rien n'est plus parfait, après l'octave, que la double octave. Apprenez donc que les savans, qui ont cru raisonner juste quand ils ont pris la série décroissante des aliquotes d'un tout, exprimée par les nombres divisionnaires $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{10}$, & ainsi de suite jusqu'à l'infini, pour l'échelle décroissante, en degré de consonnance, des intervalles; apprenez, dis-je, qu'ils ont manqué de dialectique.

Pourquoi l'octave est-elle, après l'unisson, l'intervalle le plus ressemblant à l'unisson & le plus consonnant de tous, après cet unisson, sous le rapport de la similitude?

C'est que l'octave n'est que l'unisson lui-même porté à l'octave.

Maintenant pour que la quinte, que l'on a placée immédiatement après l'octave, pût, d'après ce principe, se ranger de droit à côté de l'octave, il faudroit nécessairement que cette quinte fût le renversement de l'octave, comme l'octave est le renversement de l'unisson. Or, je vous le demande, la quinte est-elle le renversement de l'octave?

L'Opposant.

Non, vraiment.

L'Exposant.

Donc les savans qui l'ont placée immédiatement après l'octave sont évidemment sortis du principe qu'ils ont cru suivre, ou plutôt ils n'ont pas saisi ce principe, mais ils y ont substitué celui de la simplicité des rapports qui les a entièrement égarés.

A présent que vous avez compris que l'octave n'est la consonnance la plus parfaite après l'unisson, que parce qu'elle en est le renversement, il vous est facile d'établir vous-même l'échelle de proportion que les savans qui s'en sont occupés n'ont pu former.

Quel intervalle se place en troisième dans cette échelle?

L'Opposant.

La double octave $\frac{1}{4}$, $\frac{4}{1}$, comme renversement de l'octave.

L'Expoſant.

Enſuite ?

L'Oppoſant.

La triple $\frac{1}{8}$, la quadruple $\frac{1}{16}$, la quintuple $\frac{1}{32}$, la ſextuple $\frac{1}{64}$, la ſeptuple $\frac{1}{128}$, & ainſi du reſte, ou en allant au grave $\frac{8}{1}$, $\frac{16}{1}$, $\frac{32}{1}$, $\frac{64}{1}$ & $\frac{128}{1}$.

L'Expoſant.

Mais comme il n'eſt point d'autres intervalles qui ſortent de l'uniſſon que l'octave & ſes octaves, à l'infini, ce n'eſt pas à l'octave que nous devons nous adreſſer pour obtenir une ſeconde eſpèce de conſonnance. Avant de nous occuper de la recherche de cette autre conſonnance, il eſt bon de remarquer que les Anciens ne ſont jamais ſortis, dans l'*harmonie*, de cette lignée de l'uniſſon qui forme à elle ſeule l'*harmonie* primitive.

Si nous ne connoiſſions pas l'intervalle qui doit être placé après l'octave dans notre échelle d'*harmonie*, comment faudroit-il s'y prendre pour le trouver ?

L'Oppoſant.

Il faudroit les eſſayer tous l'un après l'autre, & conſulter ſon oreille ſur chacun.

L'Expoſant.

Pour appuyer le ſentiment de l'oreille ſur le raiſonnement, il faut ſe demander quelles qualités doit réunir cet intervalle, pour avoir le droit de ſe placer immédiatement après l'octave, dans la hiérarchie des conſonnances.

Il faut qu'il reſſemble le plus qu'il eſt poſſible à l'octave.

Or, quelle eſt la qualité qui diſtingue l'octave de tous les autres intervalles ?

C'eſt la propriété excluſive de pouvoir être ajoutée ſur ou ſous chaque note d'une période ſans variation de majeure ou de mineure, l'octave n'ayant qu'une ſeule manière d'être conſonnante, celle d'être juſte.

Pour nous convaincre que cet intervalle n'eſt point la quinte juſte, eſſayons d'abord une ſuite de quintes par degrés conjoints, & puis par degrés disjoints & par mouvement ſemblable.

Sol la ſi ut ré mi fa ♯.
Ut ré mi fa ſol la ſi.

L'Oppoſant.

Aſſurément, ce n'eſt pas la quinte; car une telle ſérie écorche trop les oreilles, & je reconnois maintenant que vous avez raiſon de vous déclarer contre elle ſous ce rapport; car la nature le veut ainſi, & je ſuis honteux de l'avoir ignoré juſqu'à ce jour.

L'Expoſant.

Que l'expérience raiſonnée achève de vous inſtruire & de vous convaincre. Eſſayez une ſuite de fauſſes quintes :

fa ſol ♭ *ſol la* ♭ *la ſi* ♭ *ſi ut.*
ſi ut ut ♯ *ré ré* ♯ *mi ſi* ♯ *fa* ♯.

L'Oppoſant.

Fi ! ce n'eſt pas là ce qu'il nous faut.

L'Expoſant.

Eſſayez les quartes juſtes.

Sol la ſi ut ré mi fa ſol.
Ré mi fa ſol la ſi ut ré.

L'Oppoſant.

Ce n'eſt pas la quarte non plus, puiſque cette ſérie eſt inſupportable & fauſſe.

Je ne conçois plus, en vérité, comment les ſavans ont eu la hardieſſe de donner à la quinte & à la quarte un brevet de conſonnance.

L'Expoſant.

Eſſayons les ſeptièmes :

Si ut ré mi fa ſol la ſi.
Ut ré mi fa ſol la ſi ut.

L'Oppoſant.

C'eſt affreux ! mais du moins les ſavans n'appellent pas cela des conſonnances. Les ſecondes

Ut ré mi fa ſol la ſi ut
Si ut ré mi fa ſol la ſi

ſont auſſi rangées parmi les diſſonances, & ce n'eſt pas ſans le mériter. Mais voyons les tierces :

Si ut ré mi fa ſol la : la ſol fa mi ré ut ſi.
Sol la ſi ut ré mi fa : fa mi ré ut ſi la ſol.

Voilà enfin l'intervalle que nous cherchions : tout me le dit, & vous allez me le confirmer.

L'Expoſant.

En effet, la tierce & ſon renverſement, la ſixte, ſont les ſeules vraies conſonnances après l'octave; cependant elles diffèrent toutes deux de cette dernière, en ce qu'elles ſont obligées d'être majeures ou mineures, ſelon le genre ou le degré de l'échelle où on les place.

EXEMPLE.

Ut ré, mi fa, ſol la, ſi ut : ut ſi, la ſol, fa mi, ré ut.
Mi fa, ſol la, ſi ut, ré mi : mi ré, ut ſi, la ſol, fa mi.

Ici s'ouvre une nouvelle carrière pour l'*harmonie*; car c'est à la découverte de la tierce que commence ce champ si vaste & si beau des accords, toujours ignoré des Anciens, & qui en étoient si près, qu'on s'étonne qu'ils n'y soient point entrés. Mais l'histoire de la physique, dont les principes ne sont venus se classer à côté l'un de l'autre qu'à de très-longs intervalles, nous explique comment on peut traverser les siècles à côté d'une vérité, sans soupçonner son existence.

La consonnance de la tierce & de la sixte sont des conquêtes échappées aux efforts si souvent victorieux de l'Egypte & de la Grèce. Ce sont ces deux intervalles qui sont le plus en possession de charmer les mortels, depuis qu'ils font partie de l'*harmonie* simultanée.

Qui pourroit croire que l'oreille d'Orphée & d'Amphion n'a jamais été frappée d'une tierce ou d'une sixte? Cependant rien n'est plus certain. L'Europe est la partie du Monde qui a joui la première de cette découverte qui est son ouvrage. La tierce forme le premier étage de ce magnifique édifice élevé peu à peu par le génie des Modernes sur les fondemens de l'homophonie & de l'antiphonie des Anciens.

Le domaine de l'*harmonie* simultanée se bornoit, chez les Grecs, à l'octave, & nous n'avons pu y ajouter que la tierce ou son renversement, la sixte.

L'Opposant.

Mais la quinte, la septième & leur renversement, la quarte & la seconde, les comptez-vous pour rien?

L'Exposant.

Non: mais, dans les accords, la quinte n'est elle-même que la tier e de la tierce, & la septième, qu'une troisième tierce ajoutée à la seconde.

L'Opposant.

Parce qu'il vous convient de les envisager ainsi.

L'Exposant.

Non: mais parce que le raisonnement exige que l'on considère de cette manière tout ce qui compose les accords.

L'Opposant.

Comment cela?

L'Exposant.

Je vais vous l'expliquer.

Sont-ce des accords que l'on veut former, quand on fait entendre à la fois plusieurs sons?

L'Opposant.

Sans doute.

L'Exposant.

De quoi se composent les accords, est-ce de choses qui s'accordent, ou de choses qui se combattent ou se repoussent?

L'Opposant.

Très-certainement, c'est de choses qui s'accordent.

L'Exposant.

A quels intervalles l'expérience vient-elle de vous apprendre que deux chants peuvent cheminer harmoniquement ensemble?

L'Opposant.

A la tierce ou à la sixte.

L'Exposant.

Et point à d'autres intervalles?

L'Opposant.

Non: à aucun autre.

L'Exposant.

Donc les quintes, les septièmes & les autres dissonances ne sont, dans les accords, qu'en qualité de tierce & de sixte, puisqu'il n'y a que ces deux intervalles qui aient un véritable ensemble, & que c'est comme consonnances que les dissonances elles-mêmes y sont employables. Quand on joint la quinte *ré* à la consonnante *sol si*, ce n'est donc pas pour ajouter une quinte à *sol*, mais une tierce à *si*; & lorsqu'on ajoute un *fa* à *sol si ré*, ce n'est pas pour ajouter une septième à *sol*, ou une fausse quinte à *si*, mais pour avoir la tierce mineure de *fa*. On peut donc regarder comme un axiôme, que tout accord ne renferme que des tierces directes ou renversées, quand on compare, à qui de droit, chacun des intervalles consonnans ou dissonans dont tel accord que ce soit est composé; par la raison que les accords ne peuvent être formés que d'élémens qui s'accordent, non tous ensemble & indifferemment pris, mais placés de proche en proche, & comme consonnance l'un de l'autre.

Mais comme on bâtit à trois étages, en musique, nous allons nous occuper de chacun successivement. Quels sont les matériaux propres aux bâtimens à un étage?

L'Opposant.

Mais je ne vois directement que la tierce, & indirectement que la sixte.

Pourriez-vous me dire pourquoi je trouve la sixte plus agréable que la tierce?

L'Exposant.

Assurément; mais vous résoudrez vous-même la question, si vous vous rappelez que l'*harmonie* dépend de l'*unité* & de la *variété*. L'une de ces deux choses ne peut diminuer dans un accord, sans que l'autre n'augmente d'autant. Plus il existe d'unité & de variété à la fois dans un tout quelconque, & plus ce tout est parfait.

Si votre oreille vous dit donc que la sixte est plus agréable que la tierce, c'est qu'en effet la sixte est la

consonnance qui a le plus d'unité & de variété qu'il soit possible de réunir dans un seul intervalle, dans un accord composé de deux notes. Oter de l'unité tout ce qu'elle permet qu'on en retranche au profit de la variété, c'est le but auquel doit viser le compositeur.

L'unisson, par son peu de variété, peut se comparer à deux frères jumeaux & parfaitement ressemblans; l'octave, à une mère & sa fille; la tierce, à deux heureux époux; la sixte, à deux amans fidèles: voilà à peu près la graduation.

Si une découverte a dû combler de joie les ames vraiment sensibles au plaisir si pur & si doux de l'*harmonie*, c'est celle de la possibilité de faire marcher à la fois, & comme ne formant qu'un seul tout, deux chants à la tierce ou à la sixte l'un de l'autre. C'est de-là que la variété harmonique tire ses effets les plus agréables.

Duo ravissans de nos grands maîtres, qui embellissez la scène, que ne devez-vous pas à ces deux intervalles!

L'Opposant.

N'y a-t-il pas moyen de faire un trio d'un duo?

L'Exposant.

Oui: & pour en devoir au hasard la découverte, supposons que deux amis qui chantoient ensemble le duo à la tierce, composé du tétracorde

mi fa sol la : la sol fa mi,
ut ré mi fa : fa mi ré ut,

sont interrompus par l'arrivée de l'épouse de l'un d'eux, & que celle-ci, sur leur invitation, en double la partie la plus haute à l'octave au-dessus: il en résulte alors le trio suivant:

3. *Mi fa sol la : la sol fa mi.*
2. *Mi fa sol la : la sol fa mi.*
1. *Ut ré mi fa : fa mi ré ut.*

Pour varier l'effet du trio, elle double ensuite la partie la plus basse du duo, & il en résulte le trio suivant:

3. *Ut ré mi fa : fa mi ré ut.*
2. *Mi fa sol la : la sol fa mi.*
1. *Ut ré mi fa : fa mi ré ut.*

Mais elle revient plus volontiers à la première manière, qui offre plus de variété, puisqu'elle fait chanter les deux amis à la tierce pendant qu'elle chante à la dixième:

Troisième manière.

Mi fa sol la : la sol fa mi.
Ut ré mi fa : fa mi ré ut.
Ut ré mi fa : fa mi ré ut.

Tels furent les premiers pas que l'on a faits dans cette carrière, conduit par le hasard.

On s'essaya ensuite sur la sixte, comme ci-après:

Ut ré mi fa : fa mi ré ut.
Mi fa sol la : la sol fa mi.

En doublant à l'octave la première ou la seconde de ces deux parties, il en résulta un trio; & en les doublant toutes deux à l'octave, il en résulta un quatuor ou double duo.

Rassasiés de ces effets purs, mais innocens, le desir de la variété qui survit à tout ce qu'on peut lui offrir, voulut essayer un trio à trois parties dont aucune des trois ne fût la répétition à l'octave de l'une des deux autres.

Deux générations avoient déjà disparu depuis que le premier duo à la tierce s'étoit fait entendre, lorsqu'on s'avisa enfin d'ajouter une seconde tierce au-dessus de la première. Alors s'élança dans les airs le premier accord parfait, produit par des voix humaines.

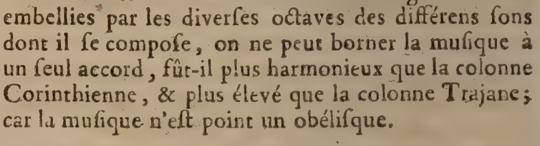
L'*harmonie* à deux étages, sans octave, plut extrêmement; elle avoit quelque chose de neuf & de plus piquant que la simple tierce. Mais il y avoit un grand embarras, car la tierce de la tierce étant la quinte, on n'en pouvoit faire deux consécutives & par mouvement semblable, sans blesser l'unité qui est détruite par deux intervalles consécutifs, qui ne sont ni deux octaves justes, ni deux tierces ou deux sixtes consonnantes.

Tout magnifique que soit l'accord parfait, quand son *harmonie* & son élévation sont augmentées & embellies par les diverses octaves des différens sons dont il se compose, on ne peut borner la musique à un seul accord, fût-il plus harmonieux que la colonne Corinthienne, & plus élevé que la colonne Trajane; car la musique n'est point un obélisque.

Après avoir bien réfléchi ou plutôt tâtonné, on comprit que, pour enchaîner plusieurs accords parfaits, sans que les quintes en détruisent l'unité successive, il faut seulement éviter que ce soit entre les deux mêmes parties, ou par un mouvement semblable entr'elles que ces quintes soient rendues.

Faire descendre le dessus pendant que la basse monte, ou l'inverse, ou mettre alternativement la quinte dans la première & dans la seconde partie, tels sont les moyens qu'on découvrit pour éviter deux quintes consécutives, ou un plus grand nombre entre les deux mêmes parties.

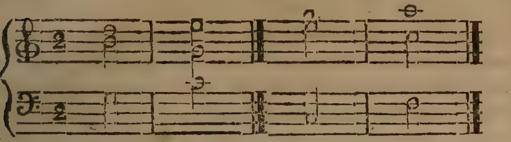
Exemple *où le dessus descend, pendant que les autres parties montent, & l'inverse.*



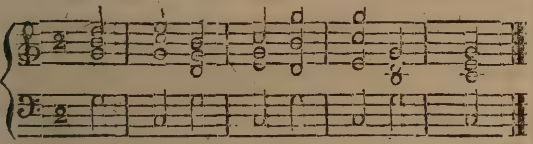
Ainsi, quoiqu'il y ait ici de suite *ut mi sol, ré fa la;*

ſi ré fa, ut mi ſol; la ut mi, ſi ré fa; ſol ſi ré & la ut mi, cependant, par la manière dont on a écrit cet exemple, il ne ſe trouve jamais *deux quintes conſécutives, par mouvement ſemblable, entre les deux mêmes parties.*

Exemple *où la quinte de la baſſe ſe trouve une fois dans la première partie & une fois dans la ſeconde.*



Manière d'avoir quatre parties différentes dans chaque accord de trois notes.

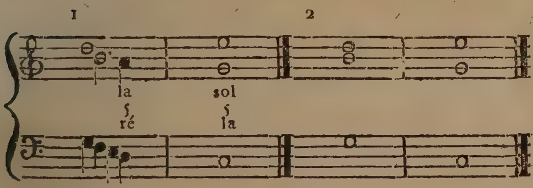


On ſent bien que, pour que l'on puiſſe tirer quatre parties d'un accord qui ne contient que trois notes différentes, il faut néceſſairement répéter l'une de ces notes. L'art conſiſte à ne pas mettre deux fois de ſuite, dans la même partie, la note répétée; par ce moyen on évite les deux octaves conſécutives, qui détruiſent la *variété*, comme deux quintes conſécutives & par mouvement ſemblable détruiſent l'*unité*.

La *variété*, concernant l'*agrément* de l'*harmonie*, peut être ſacrifiée ſi l'on veut; mais l'*unité* étant l'*eſſence* de cette *harmonie*, elle ne peut ceſſer d'exiſter ſans que l'*harmonie* ne ſubiſſe le même ſort.

On tolère deux quintes, dont l'une eſt écrite, & l'autre ſuppoſable; mais c'eſt par défaut de délicateſſe qu'on ſouffre ces quintes *cachées* dans la compoſition à plus de deux parties. On devroit les bannir de toute eſpèce de compoſition.

Exemple.



Le ſecond de ces deux exemples ne renferme pas deux quintes conſécutives *écrites* entre les deux mêmes parties & par mouvement ſemblable; mais cependant ces deux quintes ont tacitement lieu dans cet exemple, comme dans le premier où elles ſont écrites; car ce premier exemple n'eſt que le commentaire du ſecond.

Les deux quintes $\frac{la\ sol}{ré\ ut}$, qui ſont explicites dans le premier exemple, ſont donc implicites dans le ſecond, par la raiſon que l'on a le droit de ſuppoſer rempli par les degrés intermédiaires tout ſaut ou intervalle d'une note à la ſuivante, quand ces deux notes cadencent enſemble & ſont les membres de la même propoſition muſicale, c'eſt-à-dire, lorſque la première eſt le *levé*, la ſeconde le *frappé* du même diaſtême. On ne ſauroit croire combien la dialectique de notre ame, que l'on prend pour la fineſſe de l'oreille, eſt déliée à cet égard, quand on eſt vraiment muſicien & doué de ce tact délicat, de cette grande juſteſſe de raiſonnement.

Non-ſeulement ce tact fait rejeter les quintes *cachées, ſuppoſables* ou *implicites*, qui nuiſent évidemment à l'enſemble, à l'unité des parties, mais il repouſſe même les octaves ſuppoſables, comme affoibliſſant la *variété* aux lois de laquelle cette même fineſſe d'organiſation nous aſſujettit conſtamment.

Les perſonnes moins exercées ou moins attentives pourront appeler cela du *puriſme*, du *rigoriſme même*; mais on ſeroit plus fondé à nommer le contraire de la groſſièreté défendue par l'ignorance ou la pareſſe; car on ne peut laiſſer ſubſiſter rien de rude & d'incorrect dans une production muſicale, ſans pécher contre l'un ou l'autre des deux grands principes ſur leſquels l'*harmonie* repoſe, l'Unité & la Variété, & ſans bleſſer avec raiſon, par ces défauts réels, quoique plus ou moins ſenſibles, ceux qui ont l'idée & le ſentiment d'un mieux qu'ils ont droit d'attendre & d'exiger.

Toujours eſt-il vrai que ce n'eſt qu'ainſi que l'on évite de choquer l'oreille ou le bon ſens muſical.

Que l'on ne craigne pas que ces ſalutaires entraves puiſſent refroidir le génie; elles arrêteront l'ignorance préſomptueuſe, mais elles n'empêcheront jamais la ſource enflammée & divine des idées de couler à grands flots d'une imagination féconde. Ces entraves ſerviront, au contraire, à épurer les ondes précieuſes de cette urne céleſte, après qu'elles auront été pouſſées au dehors par le feu de l'inſpiration. Il n'en eſt pas des lois de l'*unité* & de la *variété* comme des règles pédanteſques de la grammaire, avec leſquelles on ſe plaît parfois à les confondre : cette mépriſe & les conſéquences qui en découlent, ſont donc des armes dont l'ignorance fait inutilement uſage pour combattre la raiſon & le goût, qui ſoutiennent que tout ce qui détruit l'unité & affoiblit la variété, eſt néceſſairement nuiſible à l'effet d'un morceau, & ne peut avoir d'excuſe qu'autant que l'on peut admettre qu'il eſt permis, dans les arts, d'ignorer ce qu'on doit ſavoir, & de n'y pas remplir ſa tâche.

S'il eſt du pédantiſme en muſique, c'eſt dans les compoſitions ſcolaſtiques, où l'on preſcrit au génie de ne tourner que dans un certain cercle, & où, pourvu qu'il s'y renferme, on lui pardonne de choquer parfois notre tact naturel.

C'eſt là ſacrifier les lois ſacrées de la nature au

procédés ſcientifiques & difficultueux de l'art; mais s'il ne réſulte de tant de peines que des choſes inſignifiantes & qui bleſſent de temps en temps mon oreille; ne dois-je pas plutôt regretter le temps qu'on a paſſé à produire ces canons qui tuent le goût & font naître l'ennui, qu'admirer ces niaiſeries qui ne ſont pas aſſez difficiles encore, puiſqu'on parvient à les produire.

En blâmant le temps que l'on perd à créer des choſes ſans effet, & que mépriſent ceux qui ne ſe doutent pas du travail qu'elles exigent, parce que ces productions les endorment, je n'entends pas envelopper dans une même proſcription tout ce que la fugue & les autres compoſitions canoniques renferment de vraiment digne d'admiration & de reſpect; car ce ſeroit faire trop beau jeu à l'ignorance, & afficher une ingratitude condamnable envers les hommes profonds & ſtudieux; mais comme on ne doit faire de la muſique & de la peinture que pour produire des effets, on peut ſe permettre de regarder comme inutile tout ce qui n'imprime à l'ame aucun mouvement.

Ces idées, qui ne ſont ici qu'une digreſſion, trouveront ailleurs leur vraie place, & pourront s'y étendre.

Flétrir du nom de pédantiſme ce qu'exige d'attention ce tact délicat qui rebute les quintes & les octaves cachées qui fourmillent dans les mauvaiſes partitions, c'eſt ſe montrer le ſuppôt de le pareſſe & de l'ignorance. Il y a d'ailleurs une obſervation toute ſimple à faire aux mauvais écrivains en muſique, comme à ceux qui épouſent leur cauſe, c'eſt qu'*il eſt impoſſible qu'une faute contre les lois de l'*harmonie *puiſſe jamais ajouter à un ouvrage autre choſe qu'un défaut de plus.*

Que fait le charlataniſme pour couvrir ſes fautes aux yeux du vulgaire? Il les donne pour des licences du génie.

Mais que répondriez-vous à votre cheval, ſi toutes les fois qu'il bronche parce qu'il a de mauvaiſes jambes ou parce qu'il manque d'attention, il vous diſoit que chacun de ſes faux pas eſt une licence de ſon génie? Vous réprimeriez, ſans doute, par un coup de fouet ſon impudente audace. Hé bien! ce coup de fouet, la ſaine critique doit l'appliquer à tout compoſiteur qui fait de ces faux pas, & ſurtout quand il eſt aſſez déhonté pour vouloir qu'ils ſoient des licences du génie. Quand on dit que le génie a ſes licences, on n'entend pas qu'il ait jamais le droit d'inſulter au bon ſens & à la raiſon, mais uniquement qu'il n'eſt pas ſoumis à paſſer ſur le pont aux ânes, quand, ſemblable à un noble & généreux courſier, il ſe ſent la force de s'élancer avec grâce, d'un côté du fleuve à l'autre.

On doit reſpecter partout les lois de l'*unité*, parce que ſans unité il n'y a point d'enſemble, point *d'harmonie* entre les parties; & l'on doit ſuivre les lois de la *variété*, parce que c'eſt pour obtenir cette variété, que l'on fait un tout de pluſieurs tous, & que chacun ſait que l'ennui naquit un jour de l'uniformité. C'eſt donc pour éviter cette uniformité, dont la naiſſance eſt ſi heureuſement racontée par ce vers de Lemierre qui ne les faiſoit pas tous ainſi, que l'on doit éviter les octaves.

L'Oppoſant.

Mais on fait cependant des octaves en très-grand nombre avec ſuccès.

L'Expoſant.

En effet, mais ne croyez pas que cela contrediſe ce que je viens d'avancer. Quand on double à l'octave une phraſe de chant ou un trait quelconque, on a deux objets en vue: celui de renforcer ce trait ou cette phraſe de chant, & celui d'en varier l'effet, en le faiſant entendre dans deux octaves & dans deux parties différentes à la fois. Il y a donc, ici même, unité & variété réunies.

Quand on eſt aſſez peu ſenſible pour mépriſer les murmures de la variété, on peut, ſans craindre les reproches du vulgaire, négliger d'en ſuivre les règles, parce qu'il ne s'aperçoit pas de ces ſortes de fautes, & parce que ces règles ne ſont fondées que ſur une recherche de perfection dont la foule des hommes n'a pas d'idée. Mais ce qui concerne l'unité eſt plus ſérieux, parce que cette unité n'eſt pas le mieux de l'*harmonie*, mais le bien ſans lequel le mal exiſte. Cependant quoique les quintes cachées détruiſent ce bien, cette eſſence de l'*harmonie*, on ſe permet d'en laiſſer beaucoup, même dans des ouvrages où l'on ne devroit pas en rencontrer, d'après le mérite de leurs auteurs, & l'attention ou le bonheur avec lequel ils les évitent le plus ſouvent.

La quinte n'eſt pas une conſonnance, puiſque l'on ne peut faire marcher deux parties à la quinte l'une de l'autre, à moins que ce ne ſoit par mouvement contraire; deux parties qui ſont à cet intervalle manquant de cette union, de cet enſemble, ſans leſquels deux choſes ne peuvent pas n'en former qu'une ſeule, parce qu'elles ne s'accordent pas aſſez parfaitement pour cela.

Ceux qui lui donnent l'épithète de *conſonnance parfaite* ſont donc bien éloignés de connoître la valeur des termes à cet égard, ou d'apprécier au juſte l'effet de la quinte.

L'Oppoſant.

Mais ſi la quinte & la quarte ne ſont point des conſonnances, il y a donc des diſſonances dans l'accord parfait *ut mi ſol ut*, où ſe trouvent la quinte *ut ſol* & la quarte *ſol ut*?

L'Expoſant.

Il y en auroit en effet, ſi la quinte & la quarte étoient là en qualité de quinte ou de quarte. Mais d'abord, n'êtes-vous pas bien convaincu que l'*ut* d'en-haut de l'accord *ut mi ſol ut* n'y figure point en qualité de quarte de *ſol*, mais comme octave de l'*ut* fondamental?

L'Opposant.

J'en conviens; mais cet *ut* n'en forme pas moins une quarte avec *sol.*

L'Exposant.

C'est pourquoi, en effet, la perfection, l'unité de cet accord est diminuée de tout ce que cette quarte a d'excès de variété.

Mais, d'une autre part, comme octave d'*ut* qui est la seule consonnance parfaite, & comme sixte de *mi*, ayant plus d'*unité* favorable que la quarte n'a de variété nuisible, cet *ut* augmente plus l'*harmonie* de cet accord qu'il ne la diminue, & voilà pourquoi il est appelé à en faire partie.

Vous avez appris de l'expérience qu'une suite de quintes, ou que deux parties qui cheminent à la quinte l'une de l'autre font un effet détestable, parce qu'il est antiharmonique; en conséquence de cette conviction, vous ne pouvez admettre que ce soit en qualité de quinte que le *sol* d'*ut mi sol ut* figure dans cet accord; car, ainsi que nous l'avons dit précédemment, les accords ne se composent pas de ce qui ne s'accorde point, mais de ce qui s'accorde. C'est donc comme tierce de *mi* que *sol* est appelé à faire partie de cet accord; & s'il sert à son harmonie comme tierce de ce *mi*, on ne peut disconvenir qu'il n'y nuise comme quinte d'*ut* par tout ce que la quinte a en elle-même d'excédent de variété pour qu'elle soit une vraie consonnance.

Lorsque des musiciens qui ne sont pas savans, & des savans qui ne sont pas musiciens, classent sans cérémonie, & comme consonnance, la quinte immédiatement après l'octave, parce qu'elle est dans le rapport de deux à trois comme l'octave d'un à deux, il faut convenir qu'ils s'abusent d'une manière bien grave & bien remarquable.

Non, la quinte n'est point une consonnance parfaite, parce qu'il n'y a que l'octave qui justifie ce titre, comme renversement de l'unisson & comme n'étant harmonique qu'autant qu'elle est juste; car ce n'est qu'alors qu'elle est l'image en petit de l'unisson, & le représente avec plus de variété que n'en possède l'unisson, dont le défaut est l'excès d'unité.

Non, la quinte n'est pas la consonnance qui se range immédiatement après l'octave, c'est la tierce majeure ou mineure, directe ou renversée, qui a seule ce droit; car ce n'est qu'à cet intervalle que deux chants qui ne sont pas à l'octave l'un de l'autre peuvent cheminer ensemble à la satisfaction de l'oreille, puisque ce n'est qu'à l'octave juste, à la tierce ou à la sixte majeure ou mineure, que deux chants ou séries de sons, pris dans l'échelle musicale, ne forment qu'un seul & même tout.

L'Opposant.

Où est donc la vraie place de la quinte juste?

L'Exposant.

Sa vraie place est entre les consonnances & les dissonances, parce qu'elle tient de la nature des unes & des autres.

Elle tient de la nature des consonnances en ce qu'elle peut être placée consécutivement sur chaque note d'une série de sons, mais par mouvement contraire seulement; & elle tient de la nature des intervalles dissonans en ce qu'elle n'y peut figurer par mouvement semblable entre les deux mêmes parties.

La quinte est si près d'être une dissonance, qu'elle n'a besoin que de se renverser pour le devenir, du propre aveu même de ceux qui prétendent qu'elle est une consonnance parfaite, ce qui est bien étrange par l'inconséquence que cela suppose, & qui est pourtant certain, puisque le renversement de la quinte juste est la quarte juste, qui est une dissonance.

Voici ce que dit, à ce sujet, M. Catel dans son *Traité d'Harmonie* adopté pour l'enseignement au Conservatoire de musique, le 15 floréal an 9 de la république.

« Les consonnances parfaites sont la quinte & » l'octave.

» La quarte étant un renversement de quinte, devroit être considérée comme consonnance; mais » son effet étant beaucoup moins agréable que celui » de la quinte, elle est regardée comme dissonance » contre la basse, & comme consonnance entre les » parties intermédiaires & supérieures.

» Néanmoins la quarte est employée comme con» sonnance dans le second renversement de l'accord » parfait; aussi ce renversement est-il moins agréable, » & le seul dont on ne puisse pas former une suc» cession. »

Dans ces expressions de M. Catel, qui sont la doctrine du Conservatoire, puisqu'il les a approuvées, on doit remarquer que la quinte & l'octave sont mises sur la même ligne & dans la même cathégorie, comme étant toutes deux des consonnances parfaites, & que la quinte est même nommée avant l'octave.

On ne doit pas s'étonner de voir le Conservatoire tomber, à cet égard, dans la même erreur que tous ses devanciers; ce corps enseignant n'a rien innové en fait de doctrine, & c'est même en se retranchant sur le respect dû aux erremens anciens, que la section de musique de l'Institut, composée alors de Grétry & de MM. Gossec & Méhul, s'est refusée de se prononcer pour ou contre mon *Cours d'harmonie & de composition*. Voici les propres expressions du rapport fait, à ce sujet, par M. le chevalier Méhul, rapporteur dans cette affaire :

« *La section de musique, après avoir examiné l'ou-* » *vrage de M. de Momigny, intitulé* COURS COMPLET » D'HARMONIE ET DE COMPOSITION, *a pensé qu'elle* » *ne pouvoit prononcer sur une doctrine qui tend à ren-*

» *verser une partie de la théorie & des méthodes*
» *adoptées & pratiquées dans les écoles d'Italie, d'Allemagne & de France. Il est facile de sentir que d'anciens praticiens doivent craindre de paroître suspects en combattant des idées contraires à celles qu'ils ont reçues de leurs maîtres, & qu'ils transmettent à leurs élèves. D'ailleurs, pour censurer un ouvrage nouveau qui est la censure des ouvrages anciens, il faudroit écrire des volumes & faire un travail qui est plus du ressort de la section de Mathématiques que de la section de Musique. Celle-ci doit donc s'abstenir d'approuver ou d'improuver : la prudence l'exige. Dans le premier cas, comme dans le second, elle veut éviter qu'on puisse lui reprocher d'avoir eu l'orgueil de s'ériger en juge dans une affaire soumise à l'opinion publique par l'impression. Les opinions consacrées par le temps ne peuvent changer qu'avec le temps.*

» *L'expérience nous apprend que rarement les innovateurs ont assez vécu pour jouir pleinement des réformes qu'ils ont voulu établir.*

» *Ces réflexions sont peu encourageantes, sans doute, pour M. de Momigny : aussi ne sont-elles émises que pour justifier le silence que la section de Musique croit devoir garder au sujet du* Cours complet d'harmonie & de composition.

» *Ce silence ne sera pas absolu. La section est trop juste pour ne pas déclarer que ce Cours de composition, assez ingénieusement conçu, a encore le mérite d'être bien écrit, & qu'enfin on doit de la reconnoissance à celui qui a consacré son temps à le faire, & sa fortune à le publier.*

» *Un système nouveau, alors même qu'il n'est pas adopté, est toujours utile aux progrès des lumières, quand il a assez de mérite pour fixer l'attention des savans. En cherchant des armes pour le combattre, on exerce son jugement, on s'affermit dans la vérité ou on en découvre de nouvelles, ou enfin on s'aperçoit qu'elle n'est pas bien connue; & s'arrêter dans une fausse route, c'est déjà avoir fait un pas vers la bonne. Il faut donc remercier M. de Momigny, & desirer que le Gouvernement récompense son zèle & son dévouement pour les progrès d'un art qu'il cultive avec distinction, comme exécutant & comme compositeur.*

» *Signés*, GOSSEC, GRÉTRY,
» MÉHUL, *rapporteur.* »

Je ne ferai ici aucune réflexion sur ce rapport; mais on observera, à l'égard du *Traité d'Harmonie* que le Conservatoire a approuvé, qu'en ne mettant plus la quarte au nombre des consonnances parfaites, ce corps enseignant se met en opposition avec tous les monocordistes & les physiciens de la Terre, qui placent unanimement la quarte en quatrième ligne & avant la tierce & la sixte, dans l'échelle décroissante des consonnances, qui est formée, selon eux, des aliquotes décroissantes d'une corde sonore :

$\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}$ ou de $\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{4}, \frac{4}{5}$ & $\frac{5}{6}$.

Il est vrai que ce corps ne prend ce parti qu'après *Fux* & plusieurs autres qui en avoient usé ainsi depuis plus d'un siècle; mais c'est toujours un quart de conversion qui est dû au sentiment de l'oreille. Puisque l'on a osé décider, d'après elle, que la quarte est une dissonance, il falloit donc la consulter aussi sur la quinte.

Quand M. Catel dit (page 3 de son Traité) que la quarte étant le renversement de la quinte, elle devroit être considérée comme consonnance, il a grandement raison; car le renversement d'une consonnance ne peut être une dissonance. Si la quarte est donc bien véritablement une dissonance, que faut-il en conclure? Que la quinte n'est point une consonnance; car un intervalle qui est véritablement une consonnance, comme le sont l'octave & la tierce, n'a point une dissonance pour renversement, non plus que les dissonances n'ont une consonnance pour renversement.

Si les consonnances ne deviennent pas dissonances en se renversant, ni les dissonances consonnances, il faut bien avouer que la quinte, qui devient quarte, n'est point une consonnance, puisque la quarte est dissonante, de l'aveu du Conservatoire lui-même; il faut bien convenir surtout que la quinte n'a point le pas sur la tierce & la sixte; car on ne peut pas plus faire des duo à la quinte qu'à la quarte, malgré que les savans & tous les conservatoires du Monde mettent la quinte au rang des consonnances parfaites.

L'Opposant.

Mais on ne fait pas non plus de duo à l'octave.

L'Exposant.

Les Anciens n'en connoissoient pas d'autres; car leur antiphonie n'étoit qu'un chant à l'octave. Mais comme nous sommes devenus beaucoup plus antiphonistes qu'eux, depuis la découverte de l'*harmonie* & du contre-point, nous trouvons l'octave trop ressemblante pour en faire la matière de nos duo, & voilà pourquoi nous lui préférons la tierce & la sixte qui ont plus de variété; ce qui n'empêche pas que nous ne fassions, de temps à autre, des octaves toutes seules. Si vous n'osez pas faire des successions de quintes, & si vos propres règles les proscrivent, ne sentez-vous pas que vous êtes en contradiction manifeste avec vous-mêmes quand vous donnez à la quinte le titre de *consonnance parfaite?*

Quoi! la quinte seroit une consonnance parfaite, & je n'en pourrois faire deux consécutives par mouvement semblable entre les deux mêmes parties, sans choquer l'oreille & sans enfreindre les lois de l'*harmonie?* Ah! cela est par trop contradictoire! Quand le sentiment musical, quand la nature & le raisonnement réunis vous disent avec toute la musique qui est faite & avec toute celle que l'on fait, que la quinte n'est pas une consonnance, puisqu'on ne peut former un tout de deux parties qui marchent à cet intervalle, cessez donc d'imprimer & d'enseigner que la quinte est

une consonnance parfaite, car cela met vos actions en opposition avec votre doctrine; c'est mentir à l'oreille & au sens commun. Si la quinte étoit une consonnance & une consonnance plus parfaite que celle de la tierce sous le rapport de la simultanéité, il n'y auroit rien de mieux à faire que de l'employer consécutivement entre deux parties, & de préférence à la tierce, pour les unir ensemble; mais puisque vous êtes trop grands musiciens pour ne pas reconnoître que plusieurs quintes consécutives blessent l'oreille, comme plusieurs dissonances consécutives quelconques, ne soyez pas assez mauvais dialecticiens pour soutenir plus long-temps une erreur aussi palpable, car c'est faire le plus grand tort à votre jugement.

L'Opposant.

Je ne vois pas ce que l'on pourroit opposer à ces raisons; mais vous conviendrez qu'il est bien dur d'être obligé de placer la quinte sur la frontière des dissonances, & même plus près des dissonances que des consonnances, après l'avoir si long-temps & si solennellement placée à côté de l'octave. Il est peut-être plus désagréable encore de voir que vous ayiez raison contre tout le monde.

L'Exposant.

Mais ce n'est pas moi qui le veux ainsi, c'est la nature, & c'est à elle que l'on cède & non à moi; car moi-même j'ai partagé long-temps cette erreur, & il m'a fallu avoir le courage de l'abjurer quand j'ai voulu accorder la théorie avec la pratique, & le raisonnement avec les faits; & j'avoue que je n'ai pas cédé sans résistance, car je ne pouvois imaginer que tout le monde eût tort.

La quinte est une sorte de polype musical, plus approchante de la dissonance que de la consonnance, puisque son renversement, la quarte, est une dissonance réelle, & qui demande une place séparée entre ces deux classes d'intervalles.

Dans le système mélodique des Anciens, on devoit placer la quinte & la quarte au nombre des consonnances parfaites, ainsi qu'il a été dit dans cet article, comme cordes stables & principales des deux tétracordes qui forment un octacorde, tel que *mi la - si mi*, où l'on doit voir *mi la*, *mi si* & *mi mi*, ou comme *ut fa - sol ut*, où l'on doit voir *ut fa*, *ut sol* & *ut ut*, & non *ut fa*, *fa sol* & *sol ut*.

Mais sous le rapport de la simultanéité, de l'ensemble des sons, c'est autre chose. La suite des quartes justes ou ascendantes *si mi la ré sol ut fa*, ou celles des quintes justes ascendantes *fa ut sol ré la mi si*, étoient l'une & l'autre une succession de consonnances chez les Anciens; car il faut qu'on sache que ces consonnances n'étoient purement & simplement que les intervalles auxquels nous avons conservé l'épithète de *juste*. L'*octave juste*, la *quinte juste* & la *quarte juste* étoient donc & devoient être *les seules consonnances dans le système mélodique des Anciens*; c'est là ce qu'il falloit comprendre pour faire cesser toutes les contradictions; c'est là ce qui explique pourquoi les tierces & les sixtes étoient pour eux des dissonances, ce qui ne veut dire autre chose que des cordes ou intervalles à différentes *sonances*, parce qu'elles en avoient en effet une différente, soit selon le degré de l'échelle, soit selon le genre auquel elles appartenoient, ce qui a toujours lieu, même dans notre musique. Mais comme notre système harmonique nous a accoutumés à ne parler des intervalles que sous le rapport de l'effet qui résulte des deux sons qui les forment, on a dû mettre la tierce & la sixte majeures ou mineures dans une autre cathégorie que celle des dissonances, ce que l'on a très-bien fait; mais il eût fallu en même temps mettre la quinte & la quarte dans une autre cathégorie que l'octave & les consonnances. Ce qu'on n'a exécuté que fort tard & à l'égard de la quarte, doit donc se faire enfin à l'égard de la quinte, car il n'y a que ce moyen de ne pas déraisonner perpétuellement sur les consonnances.

Quand le *Traité d'Harmonie* du Conservatoire dit que la quarte est une consonnance entre les parties intermédiaires & les supérieures, il se trompe certainement, & voici comme je le prouve. Il est impossible d'entendre *sol ut* comme une quarte, sans sentir en même temps que c'est une dissonance, puisque c'est ce sentiment & cette conviction naturelle qui l'ont fait placer dans cette cathégorie par le Conservatoire. Pourquoi *mi sol ut* est-il néanmoins un accord consonnant?

C'est que lorsque cet accord se fait entendre, on n'y discerne point de quarte, mais la tierce mineure *mi sol* & la sixte mineure *mi ut*. Or, *mi sol* & *mi ut* étant deux consonnances bien reconnues pour telles par les Modernes, quand je ne suis frappé que de ces deux intervalles, je ne dois éprouver que l'effet de deux consonnances & nullement celui de la quarte dissonante *sol ut*, qui est entièrement absorbée par *mi sol* & *mi ut*, ce qui me donne la faculté de faire une succession d'accords de tierce & de sixte.

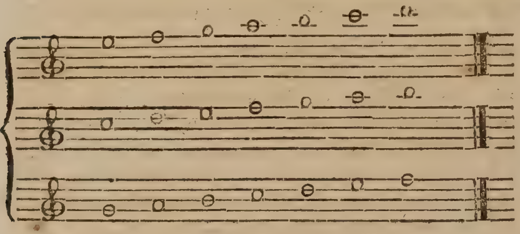
Pourquoi m'est-il interdit de faire une succession d'accords de quarte & sixte? C'est que la sensation dominante venant de la base de l'accord, ce qui fait que l'on ne compte pas seulement les intervalles d'après ce point de départ, mais qu'on les sent & discerne d'après cette basse ou base, il s'ensuit que je dois y avoir le sentiment d'une quarte & d'une sixte; & quoique l'effet dissonant de la quarte *sol ut* soit affoibli par celui de la sixte *sol mi* & celui de la tierce *ut mi*, il n'est pas suffisamment absorbé pour me permettre de répéter sur plusieurs degrés consécutifs ce même effet sans déplaire à l'oreille, qui le rebute comme manquant d'unité & d'ensemble, & comme ayant un excès de variété qui s'oppose à ce que les deux parties, *à la quarte l'une de l'autre de cette succession*, puissent être à la fois celles d'un même tout, d'une même musique, étant ainsi disposées.

Il s'établit, par cette suite de quartes sur la basse,

une seconde musique qui, ne pouvant se subordonner à la première, en détourne l'attention, & qui en fait trouver l'ensemble importun & fatigant, comme ennemi de l'unité.

Par cela seul que l'accord de quarte & sixte ne peut fournir une succession, il s'ensuit qu'il n'est pas un véritable accord consonnant; la quarte qui s'y fait remarquer y met obstacle. *Il n'y a donc point de quartes consonnantes*, mais il y en a dont l'effet est tellement insensible, que leur présence n'empêche pas un accord d'être consonnant, & c'est ce qui arrive dans *mi sol ut* & dans *ut mi sol ut mi sol ut mi sol ut*,
1 3 6 7 8 12 16 20 24 32
où la quarte *sol ut* est répétée dans trois octaves différentes.

L'excès de variété qui résulte de la quarte fait donc justement proscrire la succession d'accords de quarte & sixte qui suit :



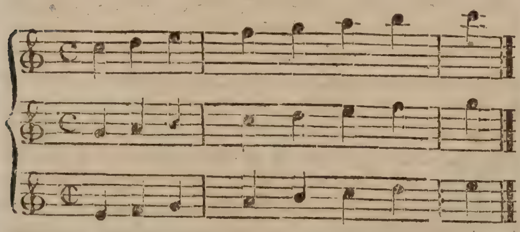
Ce qui prouve combien l'impression sur la basse est dominante, c'est que, malgré la tierce

Mi fa sol la si ut ré,
Ut ré mi fa sol la si,

& malgré les sixtes *mi fa sol la si ut ré,* / *sol la si ut ré mi fa,*

les quartes *ut ré mi fa sol la si* / *sol la si ut ré mi fa* sont tellement peu absorbées, qu'elles détruisent par leur excès de variété, qui les rend dissonantes, l'effet de ces deux consonnances à la fois.

Dans la succession d'accords de tierce & sixte,



ces mêmes quartes, disposées différemment, sont au contraire tellement absorbées, qu'elles n'affoiblissent que très-peu l'unité des deux consonnances qui les accompagnent.

De ce que l'effet harmonique vient de la basse, il s'ensuit que cette partie devroit toujours être considérée comme la première, sous le rapport des accords & dans le calcul des intervalles; car le dessus n'est la première de toutes les parties, qu'en ce qu'il est la mélodie par excellence, & celle à laquelle toutes les autres doivent être subordonnées.

On peut établir en principe, que tout accord consonnant fondamental est plus consonnant que chacun de ses deux renversemens, & que son premier renversement ou sa seconde face consonne plus que le second ou que sa troisième face.

L'accord parfait *ut mi sol* est donc plus consonnant que celui de tierce & sixte *mi sol ut*, & que celui de quarte & sixte *sol ut mi*, qui sont ses deux renversemens.

La seconde face de cet accord *mi sol ut* est plus consonnante que la troisième *sol ut mi*, & nous avons déjà dit pourquoi.

On peut également poser en principe, qu'un accord dissonant & fondamental de septième est moins dissonant que chacun de ses trois renversemens, & que chacun de ceux-ci l'est moins que le suivant.

Sol si ré fa est donc moins dissonant que *si ré fa sol, ré fa sol si* & *fa sol si ré*, & voici pourquoi. Les trois renversemens de cet accord renferment chacun la seconde *fa sol*, qui est à elle seule plus dissonante que la fausse quinte *si fa* & que la septième *sol fa*. Il est prouvé par cela seul, & sans entrer dans d'autres détails qui viendroient à l'appui de cette vérité, que les trois renversemens de cet accord fondamental sont chacun plus dissonans que celui de septième.

Si ré fa sol est moins dissonant que *ré fa sol si*, parce que le triton *fa si* est plus dissonant que la fausse quinte *si fa*.

On peut également établir comme un axiome, que plus un intervalle dissonant direct est grand, & plus il est dissonant.

La septième dissone plus que la fausse quinte. Un intervalle dissonant dissone moins que son renversement; la septième mineure dissone moins que la seconde majeure; la septième diminuée, moins que la seconde superflue; la quinte, que la quarte; la fausse quinte moins que le triton.

Plus un intervalle dissonant renversé est petit, & plus forte est la dissonance qui en résulte. La seconde mineure est plus fausse que la majeure; la majeure plus que la superflue; la seconde superflue plus que le triton.

Pour que l'on puisse voir d'un seul coup d'œil quels sont les intervalles qui appartiennent à l'*harmonie* comme entrant dans la composition des accords directs ou renversés qui forment de véritables tons harmonieux, je vais placer ici mon échelle d'évaluation des intervalles, évaluation faite d'après les deux bases, d'après les deux grands principes de l'*harmonie*, qui sont l'UNITÉ & la VARIÉTÉ.

ÉCHELLE DES INTERVALLES HARMONIQUES.

Unité.	Variété.
Échelle décroiſſante à chaque degré.	*Échelle accroiſſante à chaque degré.*
1er. degré ou le plus haut, l'uniſſon juſte.	Plus bas degré, l'uniſſon juſte.
2^{e}. degré, l'octave & tous ſes renverſemens.	2^{e}. des moindres degrés.
3^{e}. des degrés ſupérieurs, la tierce majeure ou mineure.	3^{e}. degré, la tierce majeure ou mineure.
4^{e}. degré, la ſixte majeure ou mineure.	4^{e}. degré, la ſixte majeure ou mineure.
5^{e}. degré, la quinte juſte.	5^{e}. degré, la quinte juſte.
Diſſonances.	
6^{e}. degré, la quarte juſte.	6^{e}. degré, la quarte juſte.
7^{e}. degré, la fauſſe quinte.	7^{e}. degré, la fauſſe quinte.
8^{e}. degré, le triton.	8^{e}. degré, le triton.
9^{e}. degré, la ſeptième diminuée.	9^{e}. degré, la ſeptième diminuée.
10^{e}. degré, la ſeptième mineure.	10^{e}. degré, la ſeptième mineure.
11^{e}. degré, la ſeconde ſuperflue.	11^{e}. degré, la ſeconde ſuperflue.
12^{e}. degré, la ſeconde majeure.	12^{e}. degré, la ſeconde majeure.

Les intervalles qui ne ſont point partie de ce tableau ſont tous étrangers aux véritables accords, & leur préſence dans un enſemble de notes ſuffit ſeul pour y détruire l'unité d'accord & d'*harmonie*.

C'eſt par ignorance des vrais principes que l'on met au nombre des accords tout enſemble de notes qui contient une ſeptième majeure ou une ſeconde mineure;

Une quinte ſuperflue ou une quarte diminuée ou fauſſe;

Une tierce diminuée ou une ſixte ſuperflue.

Ce dernier intervalle ſembloit mériter une exception, & paroît être à l'égard des intervalles de l'*harmonie*, ce qu'eſt la quinte juſte à l'égard des conſonnances; mais comme toutes mes règles ſont ſans exception, parce que ces règles ſont chacune un principe, je n'ai pu faire fléchir celui qui exclut la ſixte ſuperflue de l'*harmonie*, & qui la relègue parmi les intervalles mélodiques, quoiqu'il ne ſoit aucun intervalle plus près d'être harmonique dans le nombre de ceux qui ne ſont que mélodiques & ſucceſſifs.

Les élémens des accords ne ſont proprement que des tierces mineures ou majeures que l'on ajoute l'une ſur l'autre : ainſi il n'y a, foncièrement parlant, dans l'*harmonie*, que des tierces, ſi l'on met à part l'octave & chacune des octaves de l'octave & les octaves de ces tierces. Les tierces & les octaves ſont, dans la muſique, ce que ſont les étages dans un édifice.

Les intervalles harmoniques ſont à la fois ſimultanés & ſucceſſifs. Ceux qui ne ſont pas harmonieux ſous le rapport de l'enſemble ne peuvent être amenés qu'après les intervalles harmoniques dans un enſemble de notes auquel ils ſont étrangers, & n'ont d'*harmonie* que celle qui réſulte de la ſucceſſion des ſons.

Échelle des intervalles étrangers à l'harmonie ſimultanée.

1. L'uniſſon diminué, ſuperflu ou maxime.
2. La ſeconde mineure & la maxime.
3. La tierce diminuée & la maxime.
4. La quarte diminuée ou fauſſe & la maxime.
5. La quinte diminuée & la maxime.
6. La ſixte diminuée, & même la ſuperflue, comme renverſement de la tierce diminuée.
7. La ſeptième majeure, la ſuperflue & la maxime.
8. L'octave diminuée, la ſuperflue & la maxime.
9. La neuvième diminuée ou ſuperflue.

Toute neuvième ſort de l'unité d'accord, parce qu'elle ſuppoſe deux ſecondes conſécutives, & que les accords n'en peuvent comporter qu'une ſeule, & encore, pour cela, il faut qu'ils ſoient diſſonans & accords de ſeptième renverſés ou doublés, triplés ou quadruplés, ou frappés dans une ou pluſieurs octaves différentes à la fois. *Sol ſi ré fa la* ſort des bornes d'un accord; car *la* ſuppoſant *fa ſol la* qui ſont trois degrés conſécutifs, & deux ſecondes différentes & conjointes, cela s'oppoſe à ce que ces notes ne ſoient qu'un ſeul tout.

C'eſt donc à tort que, ſéduit par la réſonnance du

corps sonore, j'ai envisagé *sol sol ré sol si ré fa sol la* comme ne formant qu'un seul & même accord, car il y a superfétation dans cet ensemble. C'est *sol si ré fa* auquel un *la* mélodique vient s'adjoindre, ou l'accord *si ré fa la*, sur un *sol* étranger à l'accord, & sous lequel il forme une tenue ou pédale, & non pas le tout *sol si ré fa la*.

Le nombre de tierces que comporte un accord ne s'étend pas au-delà de trois dans son maximum. Sur ces trois tierces, il ne peut y en avoir qu'une seule qui soit majeure, & cette tierce majeure ne peut être que la première ou la troisième d'un accord fondamental & direct, comme dans *sol si ré fa* ou dans *si ré fa la*. Quand elle est la seconde tierce, comme dans *ré fa la ut*, dans *la ut mi sol* ou dans *mi sol si ré*, l'accord manque d'*harmonie* & d'unité, à cause des deux accords parfaits des deux quintes justes qui se trouvent dans chacun; savoir: dans *ré fa la ut*, l'accord parfait mineur *ré fa la* & l'accord parfait majeur *fa la ut*, & les deux quintes justes *ré la* & *fa ut*; dans *la ut mi sol*, *la ut mi*, *ut mi sol*, *la mi* & *ut sol*, & dans *mi sol si ré*, *mi sol si*, *sol si ré*, & *mi si* & *sol ré*.

L'unité d'accord ne comporte donc pas ni deux tierces majeures, ni deux accords parfaits, ni deux quintes justes, puisque ces ensembles de notes sont repoussés par notre oreille quand ils lui sont présentés sans un préalable qui en atténue le mauvais effet & en justifie l'emploi.

Pourquoi n'est-ce qu'avec des octaves ou des tierces ajoutées l'une sur l'autre que l'on bâtit des accords?

C'est que les accords ne se composent qu'avec ce qui s'accorde: ce qui s'accorde sont les consonnances; or, il n'y a de consonnances que les octaves ou les tierces; donc ce n'est qu'avec des octaves ou des tierces que l'on peut former des ensembles harmonieux, des accords enfin.

Les dissonances étant des sons qui ne s'unissent pas entr'eux, on ne peut former une union de sons, un accord, avec une ou deux secondes ajoutées à une seconde, ni avec une ou deux septièmes ajoutées à une septième, ni avec une ou deux quintes ajoutées à une quinte, ou avec une ou deux quartes ajoutées à une quarte, puisque ces intervalles n'ont point d'ensemble. Il en résulte que, si l'on met l'octave à part, il ne reste pour unique élément des accords que la tierce majeure ou mineure, directe ou renversée, prise en dessus ou en dessous, soit en tierce, soit en sixte, & les tierces ou sixtes de cette première tierce jusqu'au nombre de trois inclusivement.

Ut mi sol si n'est point un accord, à cause des deux accords parfaits, l'un majeur *ut mi sol*, & l'autre mineur *mi sol si*, & de la septième majeure *ut si* qui n'est point harmonique, & aussi à cause des deux quintes justes *ut sol* & *mi si* qui en détruisent l'unité.

Ré fa ♯ *la* ♭ *ut* renfermant les deux tierces majeures *ré fa* ♯ & *la* ♭ *ut*, & surtout la tierce diminuée *fa* ♯ *la* ♭ n'est pas non plus un accord; car il est impossible que la concorde règne entre les membres de cette association, puisqu'il est un intervalle inharmonique parmi ces sons.

Fa ♯ *la* ♭ *ut mi* ♭ n'est pas non plus un accord, à cause de la tierce diminuée *fa* ♯ *la* ♭ qui en détruit l'unité comme intervalle inharmonique.

La ♭ *ut mi* ♭ *fa* ♯ semble solliciter puissamment une exception; mais le *la* ♭ sur lequel le *fa* ♯ forme une sixte superflue, n'est qu'une note mélodique substituée à la note d'*harmonie la* naturel; en conséquence l'accord *la* ♭ *ut mi* ♭ *fa* ♯ n'est donc que *la ut mi* ♭ *fa* ♯ dont le *la* est mélodiquement baissé d'un semi-ton, & qui sort par-là des proportions harmoniques.

Ce qui prouve que *la* ♭ *ut mi* ♭ *fa* ♯ n'est pas un véritable accord, c'est que l'oreille appellera ce *fa* ♯ *sol* ♭ & l'accord *la* ♭ *ut mi* ♭ *sol* ♭; si ce qui précède ne la force pas à le sentir comme un *fa* ♯.

La ♭ *ut ré* ♯ *fa* ♯ n'est pas non plus un accord véritable, mais un composé harmonique & mélodique que l'oreille prendra également pour *la* ♭ *ut mi* ♭ *sol* ♭ ou pour *sol* ♯ *si* ♯ *ré* ♯ *fa* ♯, & par conséquent pour un accord de septième de la dominante, si elle n'est conduite à voir *la* ♭ *ut ré* ♯ *fa* ♯ dans cet ensemble de sons qui n'est harmonique que sous l'acception de *la* ♭ *ut mi* ♭ *sol* ♭ ou de *sol* ♯ *si* ♯ *ré* ♯ *fa* ♯, parce que ce n'est qu'ainsi que ces quatre notes n'offrent que des intervalles harmonieux.

Ceux qui traitent des sons de la musique comme de choses qui ne sont que physiques & matérielles, se trompent d'une manière bien évidente; car ce n'est pas le physique des sons qui les rend consonnans ou dissonans, puisque les mêmes sons, physiquement pris, peuvent, métaphysiquement considérés, être consonnans ou dissonans à la volonté de celui qui en dispose.

L'Opposant.

Ah! voici encore du nouveau!

L'Exposant.

Je n'ai pris la plume que pour exposer des vérités nouvelles; mais ces vérités, qui épouvantent la routine, trouveront grâce auprès de vous quand vous aurez acquis la certitude de leur existence, & quand vous reconnoîtrez que c'est par elles que tout s'explique.

Vous devez regarder comme un axiome, que l'oreille interprète toujours le plus qu'il lui est possible, en bien, les sons qu'on lui fait simultanément ou successivement entendre.

Si je frappe *ut ré* ♯, vous ne direz pas que je fais une seconde superflue, mais une tierce mineure *ut mi* ♭, si je ne vous ai pas amené à entendre *ut ré* ♯ comme une seconde superflue, plutôt que comme la tierce *ut mi* ♭.

Ecoutez ces deux sons *la sol* ♭ & nommez-les moi.

L'Opposant.

Mais, c'est *la fa* ♯.

L'Exposant.

Vous avez raison de les entendre & de les nommer ainsi, puisque rien ne vous avertit encore que c'est *la sol* ♭ que je veux que vous entendiez; car la nature vous force à prendre comme une consonnance deux sons qui s'accordent & s'unissent physiquement quand un caractère métaphysique n'en forme point une dissonance.

Je vais maintenant vous forcer à changer d'idée sur ces deux sons *la sol* ♭ que vous nommez justement *la fa* ♯, parce que vous devez la préférence à une consonnance, la nature vous obligeant à la lui accorder. Je refrappe ces deux sons & ceux qui leur servent de conséquent & de suite, à chacun, dans l'idée que je m'en suis formée.

Sol ♭ *fa* : *sol* ♭ *fa*
La *si* ♭ : *la* *si* ♭

L'Opposant.

En effet, c'est bien à présent la septième diminuée $\frac{sol\,\flat}{la}$, & non plus la sixte majeure $\frac{fa\,\sharp}{la}$.

L'Exposant.

Que concluez-vous de ce que le même effet acoustique, de ce que la même cause physique vous donne des résultats métaphysiques si différens?

L'Opposant.

J'en conclus que ceux qui prétendent expliquer la musique par l'acoustique sont fort loin de savoir ce que c'est que la musique.

Mais il n'en est peut-être ainsi que parce que nous nous servons pour nos expériences d'un instrument dont les intervalles sont tempérés, & par conséquent faux en eux-mêmes.

L'Exposant.

C'est là ce qu'allèguent les mathématiciens ou les simples monocordistes; mais c'est une erreur, & pour en acquérir la preuve, nous prendrons ce violon ou ce violoncelle, sur lequel nous allons former ces mêmes intervalles sans les tempérer, & vous verrez que leur justesse mathématique n'empêchera nullement qu'il n'en résulte les mêmes effets métaphysiques.

Faites entendre *si* ♮ *la* ♭ dans toute la précision mathématique.

L'Opposant.

Voilà cette septième diminuée aussi juste qu'il est possible.

L'Exposant.

Faites maintenant *ut la* naturel, & répétez plusieurs fois ces deux accords, & vous me direz ce que vous entendez.

L'Opposant.

Ce n'est plus *si la* ♭ que j'entends, mais *si sol* ♯, *ut la*, *si sol* ♯, *ut la*.

L'Exposant.

Hé bien! êtes-vous convaincu maintenant que ce n'est pas le physique des sons qui décide de leur caractère, mais que ce caractère tient au rang que chacun de ces sons occupe dans l'échelle & dans la hiérarchie des sons, hiérarchie purement métaphysique & relative, & non physique ou absolue?

L'Opposant.

Il faut bien se rendre à cette démonstration, à moins qu'on ne manque de sens & de bonne foi.

L'Exposant.

Les intervalles tempérés ne doivent pas être flétris, par la rigueur mathématique, du nom de *faux*; car la nature ne permet qu'une certaine latitude, passé laquelle l'intervalle n'est plus tempéré, mais réellement faux. Ainsi l'on n'est pas hors des limites de la justesse quand on se renferme dans l'espace où les intervalles ne sont que tempérés; & confondre ceux-ci avec les intervalles trop hauts ou trop bas, appartient à l'ignorance ou à l'humeur, & non au raisonnement.

De ce que la musique n'est pas purement physique & matérielle, de ce qu'il existe une hiérarchie réelle entre les sons d'un même ton, il s'ensuit nécessairement que ce n'est pas l'oreille, que ce n'est pas le sens de l'ouïe qui juge du caractère & des fonctions que remplit un son, mais que l'oreille n'est que le fil conducteur par lequel l'ame qui juge seule de ces sons, est mise en communication avec eux.

Sans l'ouïe, notre ame ne seroit point avertie de l'existence des sons; mais sans notre ame ou notre intelligence, nous n'aurions aucune idée de leur corrélation & de leur rang dans le système ou ton, parce que ces diverses choses sont purement intellectuelles & métaphysiques, puisqu'au moyen des changemens de ton, chaque son peut revêtir tour à tour les différens caractères, & remplir toutes les fonctions diverses dont les notes sont susceptibles, comme tonique, dominante, sensible; ou comme seconde, médiante ou sixième note, & comme diatonique, chromatique ou enharmonique.

Si la musique a été jusqu'ici plus un art qu'une science, c'est que l'art, formé par le génie & le sentiment, avoit dès long-temps devancé la science.

Ce que l'on nous donne pour la science musicale ou du moins pour ce que cette science a de plus profond, ce sont les divisions de la corde dans toutes ses parties aliquotes, d'où résultent les différens intervalles qui composent le système ou l'échelle générale des sons de la musique. Mais ces calculs qui font peur

aux grands enfans ne sont rien en comparaison de la science métaphysique de cet art admirable. Au moyen de la progression double & de la progression triple, on a sans doute bientôt des nombres fort grands; mais ces nombres, effrayans par la quantité de leurs chiffres, n'étant qu'une multiplication continuée d'un nombre fort simple, pour opérer la division & la subdivision d'une des parties aliquotes de la corde que l'on partage par la pensée en autant de parties que l'on en veut supposer, n'ont qu'une fausse apparence de profondeur qui intimide à tort ceux auxquels elle inspire trop [illegible] ou la crainte de n'y rien comprendre; car on pourroit dire de ces [illegible] dit Ali, dans *Zémire & Azor*, des prétendus esprits:

Ces chiffres dont on nous fait peur sont les meilleures gens du monde; l'intelligence en est plus facile à acquérir que celle de solfier le moindre air correctement, & c'est ce que nous allons prouver.

L'unisson résulte de deux corps résonnans qui sont égaux & pareils en tous points.

Le calcul l'exprime par $\frac{1}{1}$.

L'octave à l'aigu est à l'unisson comme la moitié d'une corde est à cette corde toute entière, & le calcul l'indique par $\frac{1}{2}$, ce qui signifie un tout, 1, partagé en deux, & dont on ne prend qu'une des deux moitiés.

Comme la moitié donne l'octave d'un tout, la moitié de la moitié donne l'octave de celle-ci, & cette moitié, comme chacun sait, est le quart $\frac{1}{4}$.

Mais en même temps que le quart est l'octave de la moitié, il est la double octave du tout. La moitié du quart étant le huitième, chaque huitième est l'octave du quart, & $\frac{1}{8}$ est en même temps la triple octave du tout & la double octave de la moitié.

Le seizième, $\frac{1}{16}$, est l'octave du huitième, la double octave du quart, la triple octave de la moitié & la quadruple octave de la totalité de la corde.

Un trente-deuxième, $\frac{1}{32}$, étant la moitié d'un seizième, il est l'octave d'un seizième, la double octave de $\frac{1}{8}$, la triple octave de $\frac{1}{4}$, la quadruple octave de $\frac{1}{2}$ & la quintuple octave de l'unisson $\frac{1}{1}$.

Un soixante-quatrième, $\frac{1}{64}$, est l'octave d'un trente-deuxième.

Un cent-vingt-huitième, $\frac{1}{128}$, est l'octave d'un soixante-quatrième.

Un deux cent soixante-quatrième, $\frac{1}{164}$, est l'octave & la moitié de $\frac{1}{128}$.

D'où suit enfin la série imposante des nombres suivans, qui sont chacun le double l'un de l'autre pour la quantité de parties exprimées par les chiffres, mais la moitié l'un de l'autre, en ce que l'on ne prend jamais qu'une seule de ces parties qui vont toujours en diminuant de moitié pour la valeur à chaque nombre qui survient.

Échelle des octaves en partant de l'unisson & en allant à l'aigu.

$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{64}$	$\frac{1}{128}$	$\frac{1}{256}$	$\frac{1}{512}$
Ut	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*

$\frac{1}{1024}$	$\frac{1}{2048}$	$\frac{1}{4096}$	$\frac{1}{8182}$	$\frac{1}{16,164}$	$\frac{1}{32,328}$
ut	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*

Ainsi les octaves, poussées intellectuellement jusqu'à la quinzième, donneroient donc un trente-deux millième, cinq [illegible] soixante-huitième de la corde pour quinzième octave de la totalité de $\frac{1}{1}$. Mais qu'est-ce au fond que tout ce calcul? Ce n'est qu'*un & un font deux*, quant aux nombres écrits, & *la moitié de deux moitiés est une*, pour ce qu'ils expriment.

L'octave prise au grave, étant la proposition inverse de celle-ci, au lieu d'augmenter à chaque terme le dénominateur, c'est le numérateur que l'on double.

Échelle des octaves exprimées en chiffres, en partant de l'unisson & en allant au grave ou en descendant.

$\frac{1}{1}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{4}{1}$	$\frac{8}{1}$	$\frac{16}{1}$	$\frac{32}{1}$	$\frac{64}{1}$	$\frac{128}{1}$	$\frac{256}{1}$	$\frac{512}{1}$
Ut	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*

$\frac{1024}{1}$	$\frac{2048}{1}$	$\frac{4096}{1}$	$\frac{8182}{1}$	$\frac{16,164}{1}$	$\frac{32,328}{1}$
ut	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*

Qu'est-ce au fond que tout ce calcul? C'est *un & un font deux;* car deux & deux font quatre n'est que la même proposition répétée, puisque deux n'est qu'un & un, quatre que deux & deux, ou un, un, un & un.

Mais un & un ou la moitié de deux moitiés ne nous donnent jamais que des octaves au grave ou à l'aigu. Qui nous donnera les autres intervalles du système, tous les degrés intermédiaires entre l'octave?

Ce sera trois fois un font trois, ou le tiers d'un est sa troisième partie, ou le tiers de la corde donne un son qui est au son de sa totalité, comme *ut* est à sa douzième *sol*, qui est l'octave de sa quinte juste, ou comme *fa* est à *ut* sa douzième. En triplant, à chaque terme, l'étendue d'une corde, on a sa douzième au grave; dans le tiers d'une corde, sa douzième à l'aigu, de façon qu'en prenant à chaque fois le tiers de la dernière fraction, on finit par meubler l'octave de tous ses degrés intermédiaires, diatoniques, chromatiques & enharmoniques; mais pour cela il faut ramener ces sons très-éloignés l'un de l'autre dans le même diapason, en doublant leur corde autant de fois qu'ils sont d'octaves trop hauts.

$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{81}$	$\frac{1}{243}$	$\frac{1}{729}$	$\frac{1}{2,187}$
Fa♭	*ut*♭	*sol*♭	*ré*♭	*la*♭	*mi*♭	*si*♭	*fa*

$\frac{1}{6,561}$	$\frac{1}{19,683}$	$\frac{1}{59,049}$	$\frac{1}{177,147}$	$\frac{1}{531,441}$
ut	*sol*	*ré*	*la*	*mi*
$\frac{1}{1,594,323}$	$\frac{1}{4,782,969}$	$\frac{1}{14,348,907}$	$\frac{1}{43,046,721}$	
si	*fa* ♯	*ut* ♯	*sol* ♯	
$\frac{1}{129,149,163}$	$\frac{1}{387,420,489}$	$\frac{1}{1,161,261,467}$		
ré ♯	*la* ♯	*mi* ♯		
$\frac{1}{3,483,784,401}$	$\frac{1}{10,451,353,203}$			
si ♯	*fa* X			

La vingt-unième octave de la quinte du *fa* ♭, ou sa vingt-unième douzième à l'aigu est produite par la dix millardième, quatre cent cinquante-un millionième, trois cent cinquante-trois millième, deux cent troisième partie de la corde *fa* ♭.

Pour avoir cette vingt-unième douzième au grave, il faudroit, au contraire, une corde qui fût longue comme la corde *fa* ♭ prise 10,451,353,303 fois. Mais ces immenses calculs qui épouvantent l'imagination des adeptes, & qui ne sont que le tiers de trois est un, ou trois fois un font trois, progressivement répété vingt-une fois de suite, ne figurent que sur le papier; car l'accordeur qui tend les cordes d'un instrument au point de les mettre en état de fournir tout le système musical, ne s'occupe guère de toutes ces divisions par tiers, ou multiplications par trois; son oreille exercée lui fait trouver une suite de quintes ou de quartes plus facilement que le géomètre ne trouve le tiers ou la différence du tiers au quart d'une étendue, à l'aide du compas ou du pied. Il fait plus que cela; comme on a besoin que le système soit en quelque sorte circulaire, pour que chaque corde & chaque touche y puisse être tonique à son tour, il prend tellement ses dimensions, qu'il tempère ce qu'une suite de quintes donnent d'excédant, & les rend telles que toutes peuvent être tour à tour diatoniques, chromatiques ou enharmoniques, & tel degré de la gamme que ce soit dans chacun de ces trois genres.

Il suffit donc de compter ou diviser jusqu'à trois pour la musique, parce que tout y est ou entier, ou moitié, ou tiers. Les durées ou valeurs de notes y sont toujours la moitié ou le tiers l'une de l'autre, & les cordes prises méthodiquement, l'octave ou la douzième l'une de l'autre, & par conséquent la moitié ou le tiers, ou le double, ou le triple; & quand Léibnitz a dit que l'oreille ne comptoit que jusqu'à cinq, il a encore été trop loin, puisque deux & trois suffisent pour avoir les sons de tout le système, & le mouvement de toutes les notes.

Si les lois de l'*harmonie* que j'ai découvertes m'ont forcé à réduire, relativement aux accords, le nombre des espèces, en revanche, au moyen des vingt-sept cordes qui composent mon grand système, qui est le seul complet, le nombre des individus, dans chaque espèce, s'y trouve multiplié à un point inattendu, puisqu'au lieu de trois tierces majeures, il s'en trouve vingt-trois dans un seul ton; savoir: en *ut* mode majeur, *fa la*, *ut mi* & *sol si*, données par les cordes diatoniques *si mi la ré sol ut fa*.

Par les cinq cordes du chromatique ascendant *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯ ajoutées aux diatoniques, *ré fa* ♯, *la ut* ♯, *mi sol* ♯, *si ré* ♯ & *fa* ♯ *la* ♯.

Par les cinq cordes du chromatique descendant *si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭ ajoutées aux diatoniques, celles descendantes, *ré si* ♭, *sol mi* ♭, *ut la* ♭, *fa ré* ♭, *si* ♭ *sol* ♭.

Les cinq cordes de l'enharmonique par dièse *mi* ♯ *si* ♯ *fa* X *ut* X *sol* X, donnent les cinq tierces majeures *ut* ♯ *mi* ♯, *sol* ♯ *si* ♯, *ré* ♯ *fa* X, *la* ♯ *ut* X & *mi* ♯ *sol* X.

Les cinq cordes de l'enharmonique descendant *ut* ♭ *fa* ♭ *si* ♭♭ *mi* ♭♭ *la* ♭♭, donnent les tierces majeures *mi* ♭ *ut* ♭, *la* ♭ *fa* ♭, *ré* ♭ *si* ♭♭, *sol* ♭ *mi* ♭♭ & *ut* ♭ *la* ♭♭.

Suite des vingt-trois tierces majeures contenues dans un système de vingt-sept cordes, appartenant toutes au même ton d'ut majeur.

Diatoniques, *fa la*, *ut mi*, *sol si*.

Chromatiques, *ré fa* ♯, *la ut* ♯, *mi sol* ♯, *si ré* ♯, *fa* ♯ *la* ♯.

Enharmoniques, *ut* ♯ *mi* ♯, *sol* ♯ *si* ♯, *ré* ♯ *fa* X, *la* ♯ *ut* X & *mi* ♯ *sol* X.

Tierces majeures descendantes.

Diatoniques, *si sol*, *mi ut*, *la fa*.

Chromatiques, *ré si* ♭, *sol mi* ♭, *ut la* ♭, *fa ré* ♭, *si* ♭ *sol* ♭.

Enharmoniques, *mi* ♭ *ut* ♭, *la* ♭ *fa* ♭, *ré* ♭ *si* ♭♭, *sol* ♭ *mi* ♭♭.

Les tierces mineures données par le diatonique ascendant sont, *ré fa*, *la ut*, *mi sol*, *si ré*.

Voilà donc quarante-sept consonnances, dont vingt-trois tierces majeures & vingt-quatre mineures, toutes employables dans le même ton pour ceux qui ont assez de savoir pour entretenir l'unité de tons parmi cette multitude de cordes différentes.

Ces quarante-sept tierces renversées fournissent le même nombre de sixtes, savoir, vingt-quatre majeures & vingt-trois mineures.

De ces combinaisons simples, si l'on en fait des combinaisons doubles & de trois sons, on aura alors quarante-six accords parfaits, dont vingt-trois majeurs; savoir:

Par le diatonique ascendant: *fa la ut*, *ut mi sol*, *sol si ré*.

Par le chromatique ascendant : *ré fa ♯ la, la ut ♯ mi, mi sol ♯ si, si ré ♯ fa ♯* & *fa ♯ la ♯ ut ♯.*

Par l'enharmonique ascendant : *ut ♯ mi ♯ sol ♯, sol ♯ si ♯ ré ♯, ré ♯ fa X la ♯, la ♯ ut X mi ♯* & *mi ♯ sol X si ♯.*

Par le diatonique descendant : *ré si sol, sol mi ut* & *ut la fa.*

Par le chromatique descendant : *fa ré si ♭, si ♭ sol mi ♭, mi ♭ ut la ♭, la ♭ fa ré ♭, ré ♭ si ♭ sol ♭.*

Par l'enharmonique descendant : *sol ♭ mi ♭ ut ♭, ut ♭ la ♭ fa ♭, fa ♭ ré ♭ si ♭ ♭, si ♭ sol ♭ mi ♭ ♭, mi ♭ ♭ ut ♭ la ♭ ♭.*

Des vingt-trois accords parfaits mineurs du ton d'*ut* majeur, trois sont donnés par le diatonique ascendant : *ré fa la, la ut mi, mi sol si.*

Cinq par le chromatique : *si ré fa ♯, fa ♯ la ut ♯, ut ♯ mi sol ♯, sol ♯ si ré ♯, ré ♯ fa ♯ la ♯.*

Cinq par l'enharmonique ascendant : *la ♯ ut ♯ mi ♯, mi ♯ sol ♯ si ♯, si ♯ ré ♯ fa X, fa ♯ la ♯ ut X, ut X mi ♯ sol X.*

Par le diatonique descendant : *si sol mi, mi ut la, la fa ré.*

Par le chromatique : *ré si ♭ sol, sol mi ♭ ut, ut la ♭ fa, fa ré si ♭, si ♭ sol ♭ mi ♭.*

Par l'enharmonique descendant : *mi ♭ ut ♭ la ♭, la ♭ fa ♭ ré ♭, ré ♭ si ♭ ♭ sol ♭, sol ♭ mi ♭ ♭ ut ♭, ut ♭ la ♭ ♭ fa ♭.*

L'accord imparfait & sensible, *si ré fa* se multiplie au point qu'au lieu d'un seul il y en a vingt-un.

Le diatonique en fournit le type, qui est *si ré fa.*

Le chromatique ascendant donne : *fa ♯ la ut, ut ♯ mi sol, sol ♯ si ré, ré fa ♯ la, la ♯ ut ♯ mi.*

L'enharmonique ascendant : *mi ♯ sol ♯ si, si ♯ ré ♯ fa ♯, fa X la ♯ ut ♯, ut X mi ♯ sol ♯, sol X si ♯ ré ♯.*

Le chromatique descendant donne : *mi sol si ♭, la ut mi ♭, ré fa la ♭, sol si ♭ ré ♭, ut mi ♭ sol ♭.*

L'enharmonique fournit : *fa la ♭ ut ♭, si ♭ ré ♭ fa ♭, mi ♭ sol ♭ si ♭ ♭, la ♭ ut ♭ mi ♭ ♭, ré ♭ fa ♭ la ♭ ♭.*

Si l'on compte chacun des renversemens de chacun de ces accords, le nombre en sera triple.

Les vingt-trois accords parfaits majeurs donneront vingt-trois accords de tierce & sixte mineures, & vingt-trois accords de quarte juste & sixte majeure. Les vingt-trois accords parfaits mineurs donneront vingt-trois accords de tierce & sixte majeures, & vingt-trois accords de quarte juste & sixte mineure. Les vingt-un accords imparfaits donneront vingt-un accords de tierce mineure & sixte majeure, & vingt-un accords de quarte superflue & sixte majeure.

Pour augmenter encore ces richesses en véritables accords, il faut des combinaisons de deux tierces passer à celles de trois.

La combinaison *sol si ré fa*, qui est seule de son espèce dans le genre diatonique, se retrouve vingt fois dans les deux autres genres. Ainsi donc, au lieu d'un accord composé d'une tierce majeure & de deux mineures, on en a vingt-un; mais dans ces vingt-un, un seul est l'accord de la septième de la dominante, ce qu'il faut bien observer & bien comprendre, & cet accord est *sol si ré fa.*

Ceux qui vont suivre, fournis par les deux autres genres, ne sont donc, aucun, la septième de la dominante, & ils ne sont compris ici dans la même cathégorie que cet accord de septième, que sous l'unique rapport que ce sont une tierce majeure & deux mineures qui les composent chacun; car d'ailleurs ils n'ont rien de commun l'un avec l'autre, lorsqu'on les considère tous comme renfermés dans le seul ton d'*ut* majeur, auquel ils appartiennent réellement.

Au lieu de les envisager sous cet aspect, si ces vingt-un accords étoient considérés chacun comme l'accord de septième de la dominante d'un ton différent, alors ils supposeroient nécessairement l'établissement successif de ces vingt-un tons, dans chacun desquels l'un de ceux-ci rempliroit cette fonction, comme étant composé de quatre cordes diatoniques qui appartiendroient à ce ton, & des quatre qui peuvent seules former diatoniquement cet accord.

*Dénombrement des vingt accords de septième du ton d'*ut *mode majeur, formés chacun à l'instar de celui de la dominante de ce même ton,* sol si ré fa, *qui leur sert de type, sous ce rapport.*

Diatonique : *sol si ré fa.*

Chromatique ascendant : *ré fa ♯ la ut, la ut ♯ mi sol, mi sol ♯ si ré, si ré ♯ fa la, fa ♯ la ♯ ut ♯ mi.*

Enharmonique ascendant : *ut ♯ mi ♯ sol ♯ si, sol ♯ si ♯ ré ♯ fa ♯, ré fa ♯ la X ut ♯, la ♯ ut X mi ♯ sol ♯, mi ♯ sol X si ♯ ré ♯.*

Chromatique descendant : *ut mi sol si ♭, fa la ut mi ♭, si ♭ ré fa la ♭, mi ♭ sol si ♭ ré ♭, la ♭ ut mi ♭ sol ♭.*

Enharmonique descendant : *ré ♭ fa la ♭ ut ♭, sol ♭ si ♭ ré ♭ fa ♭, ut ♭ mi ♭ sol ♭ si ♭ ♭, fa ♭ la ♭ ut ♭ mi ♭ ♭, si ♭ ♭ ré ♭ fa ♭ la ♭ ♭.*

Ces accords étant employés sous le rapport d'après lequel ils sont ici présentés, savoir, comme appartenant tous & exclusivement au seul & même ton d'*ut*, mode majeur, il y auroit donc autant de méprises & de faux jugemens qu'il y a de ces accords autres que *sol si ré fa*, si chacun étoit pris pour la dominante d'un ton différent; & c'est ce qui ne manque point d'arriver à tout musicien qui ignore les vrais principes sur lesquels repose le grand système de la nature.

L'Opposant.

L'Opposant.

Les plus habiles sont-ils mieux informés, à cet égard, que les autres?

L'Exposant.

Non : mais conduits, *à leur insu*, par un tact plus exercé & plus fin, ils agissent dans leurs compositions comme s'ils connoissoient bien ces principes qu'ils ignorent entièrement, ce dont on auroit facilement la preuve en les questionnant sur les motifs qui leur ont fait suivre cette ligne plutôt qu'une autre; car ils croient souvent changer de ton lorsqu'ils modulent dans le même d'une manière plus avancée & plus profonde qu'on a coutume de faire. Les oreilles des grands compositeurs & des habiles exécutans sont très-instruites, mais leur raisonnement est bien en retard.

La combinaison de l'accord de septième mineure, fausse quinte & tierce mineure, qui a son type sur la note sensible, & qui est *si ré fa la*, se reproduit aussi vingt fois par l'emploi des cordes des trois genres.

Diatonique, *si ré fa la*.

Chromatique ascendant : *fa ♯ la ut mi, ut ♯ mi sol si, sol ♯ si ré fa ♯, ré ♯ fa ♯ la ut ♯, & la ♯ ut ♯ mi sol ♯.*

Enharmonique ascendant : *mi ♯ sol ♯ si ré ♯, si ♯ ré ♯ fa ♯ la ♯, fa X la ♯ ut ♯ mi ♯, ut X mi ♯ sol ♯ si ♯, sol X si ♯ ré ♯ fa X.*

Chromatique descendant : *mi sol si ♭ ré, la ut mi ♭ sol, ré fa la ♭ ut, sol si ♭ ré ♭ fa & ut mi ♭ sol ♭ si ♭.*

Enharmonique descendant : *fa la ♭ ut ♭ mi ♭, si ♭ ré ♭ fa ♭ la ♭, mi ♭ sol ♭ si ♭ ♭ ré ♭, la ♭ ut ♭ mi ♭ ♭ sol ♭ & ré ♭ fa ♭ la ♭ ♭ ut ♭.*

Si l'on renverse chacun de ces accords de septième, au lieu de 21 on en aura 84 pour chaque espèce.

L'accord de septième de la dominante donnera vingt-un accords de tierce mineure, fausse quinte & sixte mineure, tel que *si ré fa sol*.

Vingt-un accords de tierce mineure, quarte juste & sixte majeure, qu'on nomme accord de petite sixte, tel que *ré fa sol si*.

Vingt-un accords de seconde, triton & sixte majeure, semblable à *fa sol si ré* qui leur sert de modèle.

Les vingt-un accords de septième mineure, fausse quinte & tierce mineure, tel que *si ré fa la*, renversé comme les précédens, donnent :

Vingt-un accords de tierce mineure, quarte juste & sixte majeure, tel que *ré fa la si* qui leur sert de modèle.

Vingt-un accords de tierce majeure, triton & sixte majeure, tel que celui *fa la si ré* qui en est le type.

Vingt-un accords de seconde majeure, quarte juste & sixte mineure, tel que *la si ré fa* qui en est le modèle.

La septième diminuée n'a de type diatonique que dans le mode mineur : c'est en *ut* mineur, *si ♮, ré fa la ♭*.

La combinaison de cet accord se reproduit dix-huit fois, en majeur, par l'emploi des vingt-sept cordes de mon grand système.

Chromatique ascendant en *ut*, mode majeur : *fa ♯ la ut mi ♭, ut ♯ mi sol si ♭, sol ♯ si ré fa, ré ♯ fa ♯ la ut & la ♯ ut ♯ mi sol.*

Enharmonique ascendant : *mi ♯ sol ♯ si ré, si ♯ ré ♯ fa ♯ la, fa X la ♯ ut ♯ mi, ut X mi ♯ sol ♯ si, sol X si ♯ ré ♯ fa ♯.*

Chromatique descendant : *si ré fa la ♭, mi sol si ♭ ré ♭, la ut mi ♭ sol ♭.*

Enharmonique descendant : *ré fa la ♭ ut ♭, sol si ♭ ré ♭ fa ♭, ut mi ♭ sol ♭ si ♭ ♭, fa la ♭ ut ♭ mi ♭ ♭, si ♭ ré ♭ fa ♭ la ♭ ♭.*

Les combinaisons, qui ne sont pas de vrais accords, parce qu'elles ne forment point un tout harmonieux dans l'ensemble général de leurs parties, peuvent néanmoins être mises en usage, mais avec beaucoup de réserve, & avec les précautions que demande ce qu'elles ont de défectueux & de contraire à l'*harmonie* & à l'union des sons qui les composent.

Les lourdes & fatigantes productions de quelques musiciens qui ont voulu singer les grands modèles de l'Allemagne, ont tellement discrédité l'*harmonie* dans l'esprit superficiel des gens du monde, qu'il est presque du bon ton de la mépriser.

Mais ce que mérite de reproches le barbouillage bien noir & bien confus de nos écoliers qui se croient de grands maîtres, doit-il s'adresser à l'*harmonie?*

Habitués à la musique simple & naturelle de Duni, de Monsigny, de Grétry & de Daleyrac, & à celle plus savoureuse, plus fleurie & plus substantielle de Piccini, de Sacchini & de Cimarosa, si les Français ne peuvent pas voir sans impatience & sans murmure les croûtes froides & surchargées de couleurs faites en l'absence de l'inspiration & du génie, qu'on ose lui donner pour des tableaux à la Gluck ou à la Mozart, faut-il s'en étonner? Mozart lui-même n'a-t-il pas toute la peine du monde à se faire pardonner la force & l'énergie de son *Don Juan*, malgré les morceaux si jolis, si pleins de grâce & de naturel, qui militent en sa faveur dans ce magnifique opéra?

Si la foule applaudit aux immortelles symphonies d'Haydn, ce n'est pas qu'elle en comprenne les savantes combinaisons; mais comment ne seroit-elle pas charmée des chants délicieux & de l'*harmonie* si admirablement coloriée de ces belles symphonies? Peut-on résister au mouvement, à la chaleur entraînante, aux effets magiques & surprenans de ces vastes conceptions? Si J. J. Rousseau entendoit ces chefs-d'œuvre, oseroit-il répéter que la musique a perdu ses grands effets, son énergie & sa force depuis la découverte de l'*harmonie* & du contre-point? Que

feroient, fans l'*harmonie*, ces productions fi raviffantes & fi pompeufes ?

On reproche au Confervatoire de n'avoir fait que des harmoniftes & point de mélodiftes. Mais ce ne font pas les confervatoires qui font les hommes de génie, c'eft la nature.

On ne peut difconvenir que la mufique ne doive une partie de fes progrès en France à ce bel établiffement dirigé par MM. Goffec, Méhul & Cherubini, qui ont donné à la fois le précepte & l'exemple, & aux compofitions defquels je me plais à rendre hommage avec toute la France & l'Europe elle-même.

(*De Momigny.*)

HARMONIE. Genre de mufique. Les Anciens ont fouvent donné ce nom au genre appelé plus communément *genre enharmonique*. (Voyez ENHARMONIQUE.) (*J. J. Rouffeau.*)

HARMONIE DIRECTE, eft celle où la baffe eft fondamentale, & où les parties fpéciales confervent l'ordre direct entr'elles & avec cette baffe.

(*J. J. Rouffeau.*)

HARMONIE FIGURÉE, eft celle où l'on fait paffer plufieurs notes fur un accord. On figure l'*harmonie* par degrés conjoints ou disjoints. Lorfqu'on figure par degrés conjoints, on emploie néceffairement d'autres notes que celles qui forment l'accord, des notes qui ne fonnent point fur la baffe, & font comptées pour rien dans l'*harmonie*. Ces notes intermédiaires ne doivent pas fe montrer au commencement des temps, principalement des temps forts, fi ce n'eft comme coulés, ports-de-voix, ou lorfqu'on fait la première note du temps brève pour appuyer la feconde. Mais quand on figure par degrés disjoints, on ne peut abfolument employer que les notes qui forment l'accord, foit confonnant, foit diffonant. L'*harmonie* figure encore par des fons fufpendus ou fuppofés. (Voyez SUPPOSITION, SUSPENSION.)

(*J. J. Rouffeau.*)

HARMONIE FIGURÉE (*Théorie de J. J. de Momigny*), eft celle où l'on ne figure qu'avec les notes de l'accord.

Dans l'*harmonie*, chaque degré direct étant une tierce majeure ou mineure, c'eft procéder par degrés conjoints *harmoniques* que d'y procéder par tierces.

Procéder par degrés disjoints harmoniques, c'eft fauter une tierce, comme paffer de *fol* à *ré*, au lieu d'aller de *fol* à *fi*; ou fauter deux tierces, comme dans *fol fa*, au lieu de paffer de *fol* à *fi*, de *fi* à *ré* & de *ré* à *fa*.

Les degrés harmoniques renverfés donnent pour la tierce *fol fi*, la fixte *fi fol*; pour la quinte *fol ré*, la quarte *ré fol*; pour la feptième *fol fa*, la feconde *fa fol*.

Ainfi, procéder par degrés harmoniques directs & conjoints, c'eft faire des tierces, comme *fol fi*, *fi ré*, *ré fa*, ou *fa ré*, *ré fi*, *fi fol*.

Procéder par degrés harmoniques conjoints renverfés, c'eft faire des fixtes, comme *fi fol*, *ré fi*, *fa ré*, ou en defcendant, *ré fa*, *fi ré*, *fol fi*.

Procéder par degrés harmoniques, disjoints par un degré & directs, c'eft faire des quintes, comme *fol ré*, *fi fa*, ou en defcendant, *fa fi*, *ré fol*.

Procéder par degrés harmoniques, disjoints par un degré & renverfés, c'eft faire des quartes, comme *ré fol*, *fa fi*, ou en defcendant, *fi fa*, *fol ré*.

Procéder par degrés harmoniques, disjoints par deux degrés, dans le fens direct, c'eft faire des feptièmes, comme *fol fa*, ou en defcendant, *fa fol*.

Procéder par degrés harmoniques, disjoints par deux degrés, mais pris dans l'ordre renverfé, c'eft faire des fecondes harmoniques, comme *fa fol*, ou en defcendant, *fol fa*.

Ainfi, quoiqu'une feconde foit un degré conjoint, prife mélodiquement, elle eft un degré harmonique disjoint renverfé quand elle eft une feptième renverfée. Quoique les tierces, confidérées mélodiquement, foient des degrés disjoints, elles font néanmoins des degrés conjoints dans l'*harmonie*.

Les fecondes *ut ré* & *ré mi* ne font des degrés conjoints mélodiques, que confidérées comme appartenant au genre diatonique; car, dans le genre chromatique, l'une eft féparée par l'*ut*, & l'autre par le *ré* ♯. Cependant, comme elles ne changent que d'intonation & non de degré, les notes *ut* & *ut* ♯ ne font pas cenfées former deux degrés différens. Il eft néanmoins vrai de dire qu'il n'en eft ainfi, que parce que les cinq lignes de la portée & fes efpaces ont été imaginés pour la gamme diatonique & non pour la chromatique, qui exigeroit d'autres degrés, fi l'habitude du diatonique ne faifoit pas préférer l'emploi des dièfes ou des bémols à ces autres degrés, qui demanderoient une feconde habitude plus pénible à acquérir que celle de fe fervir des dièfes & des bémols; parce que fi ceux-ci compliquent un peu la même méthode, ils n'en apportent point une feconde qui feroit oublier la première ou feroit confondre la feconde avec elle, & réciproquement.

On ne peut convenablement figurer les accords parfaits à deux ni même à trois & à quatre parties, *que par mouvement contraire*. C'eft une faute grave que de figurer ces accords par mouvement femblable, & comme il fuit :

Ut mi fol ut, *mi fol ut mi*, *fol ut mi fol*,
ut mi fol ut, *mi fol ut mi*,
Ut mi fol ut, *fol ut mi fol*.
fol ut mi fol, *ut mi fol ut*.

On trouve bon nombre de ces âneries dans les mauvaifes compofitions, & quelquefois dans les bonnes;

& c'eſt un vrai ſcandale que de très-habiles gens aient donné de pareils exemples. (*De Momigny.*)

Harmonie renversée, eſt celle où le ſon générateur ou fondamental eſt dans quelqu'une des parties ſupérieures, & où quelqu'autre ſon de l'accord eſt tranſporté à la baſſe. (Voy. Direct & Renversé.) (*J. J. Rouſſeau.*)

HARMONIEUX, *adj.* Tout ce qui fait de l'effet dans l'harmonie, & même quelquefois tout ce qui eſt ſonore & remplit l'oreille dans les voix, dans les inſtrumens, dans la ſimple mélodie. (*J. J. Rouſſeau.*)

HARMONIQUE, *adj.* Ce qui appartient à l'harmonie; comme les diviſions *harmoniques* du monocorde, la propoſition *harmonique*, le canon *harmonique*, &c. (*J. J. Rouſſeau.*)

Dans la *Théorie de M. de Momigny*, *harmonique* ſe dit auſſi de tout intervalle qui peut entrer dans la compoſition d'un véritable accord; & alors mélodique, qui lui eſt oppoſé, ſe dit d'un intervalle exclu de l'harmonie.

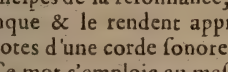
HARMONIQUES, *ſ.* des deux genres. On appelle ainſi tous les ſons concomitans ou acceſſoires qui, par les principes de la réſonnance, accompagnent un ſon quelconque & le rendent appréciable. Ainſi, toutes les aliquotes d'une corde ſonore en donnent les *harmoniques*. Ce mot s'emploie au maſculin quand on ſous-entend le mot *ſon*, & au féminin quand on ſous-entend le mot *corde*. (*J. J. Rouſſeau.*)

Harmoniques (Sons). (Voyez Son.)

Harmoniques, *ſ. m.* (*Théorie de J. J. de Momigny.*) On nomme ainſi tous les ſons qu'un corps ſonore, tel qu'une corde d'inſtrument de muſique, *une fois miſe en réſonnance complète*, rend d'elle-même, en outre du ſon principal dont elle porte le nom, & qui eſt le ſeul que diſcernent les oreilles vulgaires & non exercées à entendre les *harmoniques*.

Dans la réſonnance d'une corde d'inſtrument, il y a deux choſes diſtinctes à conſidérer; l'une concerne la pratique, & l'autre la théorie.

Je ſuppoſe que j'ai ſous les yeux l'exemple ci-après :



ut

Cette ronde étant l'*ut* le plus grave des pianos qui ne deſcendent pas juſqu'à l'*ut* au-deſſous du *fa* le plus grave, je fais réſonner l'*ut* indiqué par cette note, c'eſt tout ce que demande de moi le compoſiteur; c'eſt tout ce que diſtingue dans cet *ut* une oreille vulgaire; & même, *dans la rapidité de l'exécution & dans l'enſemble des parties*, c'eſt auſſi tout ce qui frappe l'oreille la plus exercée & la plus délicate.

Mais il n'en eſt plus ainſi lorſqu'il s'agit de la génération complète de cette corde ou de la réſonnance du corps ſonore, ni pour celui qui frappe cet *ut* à deſſein de diſcerner les ſons qui ſe font entendre preſqu'en même temps que ce ſon fondamental, & pendant qu'il ſe prolonge.

Le P. Morin Merſenne, ami de Deſcartes, avoit reconnu, l'un des premiers, que la réſonnance du corps ſonore faiſoit entendre les ſons repréſentés par les fractions de la corde $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$; mais cette obſervation étoit demeurée le ſecret de quelques ſavans ſeulement, lorſque Rameau, dont l'autorité, en muſique, étoit fondée ſur une célébrité acquiſe par beaucoup de bons ouvrages pour le temps où ils parurent, révéla, cent ans après, aux muſiciens une partie de ce ſecret, que l'on crut être le ſien. Il dit : cette corde, que vous prenez pour un *ut*, rend bien effectivement le ſon auquel on donne ce nom; mais elle donne, en outre de ce ſon, ſa douzième, qui eſt un *ſol* à l'octave aiguë de ſa quinte, & un *mi* qui eſt la double octave de ſa tierce majeure, & par conſéquent le 17^{e}. degré diatonique de l'échelle en partant de cet *ut*.

I	12	17
UT	SOL	MI.
1	3	5

Voilà comme ce phénomène fut d'abord préſenté au vulgaire, & même à l'Académie des ſciences de Paris, en 1749.

C'eſt là-deſſus que Rameau établit ſon ſyſtème de la baſſe fondamentale, car il ne parla que plus tard de $\frac{1}{2}$, de $\frac{1}{4}$ & de $\frac{1}{6}$.

Un contemporain de Rameau, l'abbé Jomard, plus complétement inſtruit ſur ce phénomène que ce grand muſicien, conclut que, puiſque la corde avoit la faculté naturelle de ſe diviſer d'elle-même dans ſes plus grandes aliquotes, elle devoit auſſi ſe diviſer & réſonner dans toutes les autres; & que ſi ces dernières nous échappent, c'eſt que notre ouie eſt limitée comme notre vue, à laquelle les objets microſcopiques ſe dérobent. Pour démontrer cette vérité, on s'aida d'un chevalet mobile que l'on plaça ſucceſſivement aux diverſes parties aliquotes de la corde tendue à cet effet, & l'on s'aſſura enfin qu'une corde ainſi diviſée donne :

1°. Le ſon le plus grave qu'elle puiſſe rendre, l'*ut* fondamental; mais pour cela, il faut qu'elle réſonne dans toute ſon étendue, & comme ne formant qu'un tout indiviſé.

2°. Que ſe diviſant en deux moitiés, elle donne dans chacune un ſon qui eſt l'octave de l'*ut* fondamental.

3°. Que ſe diviſant en trois tiers, elle donne dans

chacun, ou dans l'un des trois, un *sol* octave à l'aigu de la quinte du son fondamental.

4°. Que se divisant en quatre quarts, elle donne un *ut* double octave du son fondamental.

5°. Que se divisant en cinq, elle donne dans chaque cinquième un *mi* double octave de la tierce majeure de l'*ut* fondamental.

6°. Que se divisant en six cordes égales, dont chacune est la moitié du tiers de la totalité, elle donne un *sol* octave du précédent.

7°. Que se divisant en sept cordes égales, elle donne dans chacune un *si* ♭, que l'abbé Jomard nommoit *za*, du nom que le *si* ♭ porte dans le plain-chant : ce *si* ♭ fut nommé *honteux*, c'est-à-dire, timide, trop bas.

L'abbé Feytou le nomme *la* renversé, *vl*.

8°. Que se divisant en huit cordes égales, elle donne un *ut* octave du quart de la corde, double octave de la moitié, & triple octave de la totalité.

9°. Que se divisant en neuf cordes égales, elle donne dans chacune un *ré*, neuvième majeure de l'*ut*, double octave du son fondamental.

10°. Que se divisant en dix cordes égales, elle donne un *mi* octave de son cinquième.

Ici finit la série des sons que l'oreille la plus sensible & la plus exercée à entendre les *harmoniques* peut distinguer bien nettement :

UT	*ut*	*sol*	*ut*	*mi*	*sol*	*si* ♭	*ut*	*ré*	*mi*.
1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$

Ce n'est même qu'au piano qu'on peut discerner tous ces sons, parce que les autres corps sonores ne sont pas attaqués d'une manière aussi favorable à cette expérience que par le marteau du piano, ou placés sur une table qui a autant de résonnance.

Il faut distinguer entre les sons dits *harmoniques*, ceux qu'on peut discerner d'avec ceux que l'on n'obtient qu'en divisant successivement une corde dans toutes ses aliquotes.

Pour obtenir la génération *harmonique* sur le violoncelle, on interroge l'*ut* de cet instrument avec l'archet seulement, sans mettre les doigts sur la corde; mais alors l'expérience se trouve livrée aux caprices de la corde, car on n'est pas assez sûr de l'archet pour pouvoir dire : *je vais faire résonner la tierce, la septième ou la neuvième du son fondamental ou de l'une de ses octaves.* Pour obvier à cet inconvénient, on glisse légèrement le doigt ou un cure-dent sur la corde, en la faisant toujours résonner avec l'archet; car il suffit de l'aide le plus foible pour déterminer la corde à se diviser dans toutes ses aliquotes, parce qu'elle y est entièrement disposée, étant bien plus sensible dans ces parties que dans toutes les autres, & toujours en raison directe de la grandeur de l'aliquote. Par ce moyen, on obtient le *fa* donné par la onzième partie de la corde totale : ce *fa*, trop haut, l'abbé Feytou le nomme *af*. Il est plutôt le triton de l'*ut* 8 que sa quarte juste.

12°. La corde UT se divisant en douze cordes égales, & résonnant dans chacun de ces douzièmes comme en autant de cordes séparées & distinctes, donne un *sol* octave juste du *sol* produit par le sixième de cette même corde, & double octave du *sol* que rend le tiers.

13°. Divisée en treize cordes d'égale grandeur, elle donne dans chacune un *la*, sixte trop basse de l'*ut* 8, raison pour laquelle l'abbé Feytou l'appelle *ta*.

14°. Cette même corde, divisée en quatorze cordes égales, donne une seconde fois *si* ♭ ou *za*, octave du premier *si* ♭ $\frac{1}{7}$.

Comme on voit, trois des *harmoniques* du corps sonore diffèrent en plus ou en moins des trois mêmes notes employées dans la pratique; savoir : 1°. *za* ou *si* ♭ $\frac{1}{7}$ que l'abbé Feytou désigne par le mot *la* renversé, & qui est le *si* ♭ honteux ou trop bas du cor de chasse, comme de tout corps sonore; 2°. *fa* $\frac{1}{11}$, que Feytou nomme *af*, parce qu'il est trop haut; & 3°. *la* $\frac{1}{13}$, qui est trop haut, & que ce même abbé nomme *ta*.

Le point de litige est de savoir si c'est nous qui avons tort, ou si c'est le corps sonore.

Les monorcodistes donnent raison au monocorde, & notre oreille aux musiciens & à notre gamme; mais n'anticipons point sur ce que nous avons à dire à cet égard, & continuons à suivre les subdivisions de cette même corde, prise pour base du système, ou pour objet de comparaison.

15°. Divisée en quinze parties ou cordes égales, elle donne dans chacune un *si* naturel.

On doit remarquer avec étonnement que le *si*, qui fait cependant partie des sept cordes diatoniques, ne se présente ici qu'en quinzième lieu, tandis que le *si* ♭, qui est chromatique en *ut*, s'offre en septième dans cette circonstance. Nous donnerons par la suite le mot de cette énigme.

16°. Se divisant en seize cordes égales, la corde *ut* donne un cinquième *ut* à la quadruple octave du son fondamental.

17°. Se divisant en dix-sept cordes égales, elle donne un *ut* ♯ un demi-ton plus haut que l'*ut* naturel qui précède.

On doit remarquer que, depuis le si *quinzième de la corde, chaque produit du corps sonore n'est plus qu'à un demi-ton du précédent, si ut ut* ♯, parce qu'à ce quinzième terme commence la gamme chromatique donnée par la division du monocorde, ou d'une corde en ses parties aliquotes.

18°. Se divisant en dix-huit cordes éagles, la corde

ut donne un *ré* à l'octave du *ré* donné par le neuvième de cette corde.

19°. Le dix-neuvième de la corde *ut* donne un *ré* #.

20°. Le vingtième donne un *mi*.

21°. Le vingt-unième donne un *mi* #.

22°. Le vingt-deuxième de la corde génératrice donne un *fa*, octave du *fa* 11ᵉ. de cette corde, & qui est trop haut.

23°. Le vingt-troisième donne un *fa* # qui n'a point paru encore dans cette génération.

Le 24ᵉ. donne un *sol*, triple octave du *sol* $\frac{1}{3}$.

Le 25ᵉ. donne un *sol* # un demi-ton plus haut que le *sol* naturel, & qui paroît dans cette résonnance pour la première fois, puisque la moitié de 25 ne forme point un nombre entier, mais 12 $\frac{1}{2}$.

Le 26ᵉ. donne un *la* octave du *la* rendu par le 13ᵉ. de la corde, nommée *ta* dans le système de l'abbé Feytou.

Le 27ᵉ. donne un *la* # qui se montre ici pour la première fois, la moitié de 27 n'étant point un nombre entier, mais 13 $\frac{1}{2}$.

Le 28ᵉ. donne un *si*♭ ou *za*, octave du 14ᵉ. & double octave du 7ᵉ. On voit qu'à partir de ces aliquotes, les divisions de la corde se multiplient au point qu'elles sortent du système musical qui ne peut admettre les quarts de ton, parce que notre organisation ne comporte pas de semblables divisions. Les quarts de ton qui composent l'enharmonique *prétendu* des calculateurs ou diviseurs de la corde, sont donc des intervalles dont la nature nous interdit l'usage, & qu'elle a bannis à jamais du système musical, dont ils ne font jamais partie que sur le papier & dans les fausses idées qu'on a puisées dans la division trop prolongée de la corde sonore.

Le 29ᵉ. de la corde donne un *si*♮ ou un *za* #, son qui n'est l'octave d'aucun des précédens; car la moitié de 29 n'est point un nombre entier.

Le 30ᵉ. de la corde donne un *si*, octave de *si* $\frac{1}{15}$.

Le 31ᵉ. un *si* # qui n'est l'octave d'aucun des sons précédens; car la moitié de 31 est 15 $\frac{1}{2}$.

Le 32ᵉ. de la corde donne un *ut*, octave du 16ᵉ., double octave du 8ᵉ., triple octave du 4ᵉ., quadruple octave du 2ᵉ. & quintuple octave du 1ᵉʳ., ou de la totalité de la corde.

Le 33ᵉ. donne un *ut* au quart dièse, ou une fois #.

Le 34ᵉ. un *ut* à demi-dièse, ou deux fois dièse # #.

Le 35ᵉ. un *ut* aux trois quarts dièse, ou trois fois dièse # # #.

Le 36ᵉ. donne un *ré*, octave du 18ᵉ. & double octave du 9ᵉ. de la corde.

Le 37ᵉ. de la corde donne un *ré* à demi-dièse.

Le 38ᵉ. un *ré* #.

Le 39ᵉ. un *ré* # & demi.

Le 40ᵉ. un *mi*, octave de 20, 10 & 5.

Le 41ᵉ. un *mi* # à demi.

Le 42ᵉ. un *mi* #.

Le 43ᵉ. un *mi* # & demi.

Le 44ᵉ. un *fa*, octave de 22 & de 11.

Le 45ᵉ. un *fa* à demi-dièse.

Le 46ᵉ. un *fa* #.

Le 47ᵉ. un *fa* dièse & demi.

Le 48ᵉ. un *sol*, octave de 24, 12, 6 & 3.

Le 49ᵉ. un *sol* à demi-dièse.

Le 50ᵉ. un *sol* #, octave de 25.

Le 51ᵉ. un *sol* dièse & demi.

Le 52ᵉ. un *la*, octave du 26ᵉ. & du 13ᵉ.

Le 53ᵉ. un *la* à demi-dièse.

Le 54ᵉ. un *la* #.

Le 55ᵉ. un *la* dièse & demi.

Le 56ᵉ. un *si* ♭, octave de 28, 14 & 7.

Le 57ᵉ. un *si* à demi-bécarre.

Le 58ᵉ. un *si* bécarre.

Le 59ᵉ. un *si* bécarre & demi.

Le 60ᵉ. est un *si*, octave de 30 & de 15.

Le 61ᵉ. donne un *si* à demi-dièse.

Le 62ᵉ. un *si* #.

Le 63ᵉ. un *si* # & demi.

Le 64ᵉ. un *ut*, octave de 32, 16, 8, 4, 2 & 1, & par conséquent sixième octave du son fondamental.

Le 65ᵉ. est un *ut* un comma plus haut.

Le 66ᵉ. un *ut* plus deux comma.

Le 67ᵉ. un *ut* plus trois comma.

Le 68ᵉ. un *ut* plus quatre comma.

Le 69ᵉ. un *ut* plus cinq comma.

Le 70ᵉ. un *ut* plus six comma.

Le 71ᵉ. un *ut* plus sept comma.

Le 72ᵉ. un *ré*, octave de 36, 18 & 9.

Le 73ᵉ. un *ré* & un comma.

Le 74ᵉ. un *ré* & deux comma.

Le 75ᵉ. un *ré* & trois comma.

Le 76^e^. eſt un *ré* & quatre comma.

Le 77^e^. un *ré* & cinq comma.

Le 78^e^. un *ré*, plus ſix comma.

Le 79^e^. un *ré* & ſept comma.

Le 80^e^. un *mi*, octave de 40, 20, 10 & 5.

Le 81^e^. un *mi* plus un comma.

Le 82^e^. un *mi* plus deux comma.

Le 83^e^. un *mi* plus trois comma.

Le 84^e^. un *mi* plus quatre comma.

Le 85^e^. un *mi* plus cinq comma.

Le 86^e^. un *mi* plus ſix comma.

Le 87^e^. un *mi* plus ſept comma.

Le 88^e^. un *fa*, octave de 44, 22 & 11.

Le 89^e^. donne un *fa* plus un comma.

Le 90^e^. un *fa* plus deux comma.

Le 91^e^. un *fa* plus trois comma.

Le 92^e^. un *fa* plus quatre comma.

Le 93^e^. un *fa* plus cinq comma.

Le 94^e^. un *fa* plus ſix comma.

Le 95^e^. un *fa* plus ſept comma.

Le 96^e^. un *ſol*, octave de 48, 24, 12, 6 & 3.

Le 97^e^. un *ſol* plus un comma.

Le 98^e^. un *ſol* plus deux comma.

Le 99^e^. un *ſol* plus trois comma.

Le 100^e^. un *ſol* plus quatre comma.

Le 101^e^. un *ſol* plus cinq comma.

Le 102^e^. un *ſol* plus ſix comma.

Le 103^e^. un *ſol* plus ſept comma.

Le 104^e^. un *la*, octave de 52, 26 & 13.

Le 105^e^. un *la* plus un comma.

Le 106^e^. un *la* plus deux comma.

Le 107^e^. un *la* plus trois comma.

Le 108^e^. un *la* plus quatre comma.

Le 109^e^. un *la* plus cinq comma.

Le 110^e^. un *la* plus ſix comma.

Le 111^e^. un *la* plus ſept comma.

Le 112^e^. un *ſi* ♭, octave de 56, 28, 14 & 7.

Le 113^e^. un *ſi* ♭ plus un comma.

Le 114^e^. un *ſi* ♭ plus deux comma.

Le 115^e^. un *ſi* ♭ plus trois comma.

Le 116^e^. un *ſi* ♭ plus quatre comma.

Le 117^e^. un *ſi* ♭ plus cinq comma.

Le 118^e^. un *ſi* ♭ plus ſix comma.

Le 119^e^. un *ſi* ♭ plus ſept comma.

Le 120^e^. un *ſi*, octave de 60, 30 & 15.

Le 121^e^. un *ſi* plus un comma.

Le 122^e^. un *ſi* plus deux comma.

Le 123^e^. un *ſi* plus trois comma.

Le 124^e^. un *ſi* plus quatre comma.

Le 125^e^. un *ſi* plus cinq comma.

Le 126^e^. un *ſi* plus ſix comma.

Le 127^e^. un *ſi* plus ſept comma.

Le 128^e^. un UT, octave de 64, 32, 16, 8, 4, 2 & 1.

Raſſemblons maintenant, dans un ordre plus reſſerré, toutes les diviſions de la corde, afin que l'œil en puiſſe ſaiſir l'enſemble.

EXEMPLE.

UT *ut ſol ut mi ſol ſi*♭ *ut ré mi fa ſol la*
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
ſi♭ *ſi ut ut*♯ *ré ré*♯ *mi mi*♯ *fa fa*♯ *ſol ſol*♯
14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25
la la♯ *ſi*♭ *ſi*♮ *ſi ſi*♯ *ut ut*♯ *ut*♯♯ *ut*♯♯♯ *ré*
26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
ré♯ *ré*♯♯ *ré*♯♯♯ *mi mi*♯ ♯♯ ♯♯♯ *fa* ♯ ♯♯
37 38 39 40 41 42 43 44 45 46
♯♯♯ *ſol* ♯ ♯♯ ♯♯♯ *la la*♯ ♯♯ ♯♯♯ *ſi*♭ ♮
47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57
♮♮ ♮♮♮ *ſi* ♯ 2♯ 3♯ *ut* ♯ 2♯ 3♯ 4♯ 5♯
58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69
6♯ 7♯ *ré* ♯ 2♯ 3♯ 4♯ 5♯ 6♯ 7♯ *mi* ♯ 2♯
70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82
3♯ 4♯ 5♯ 6♯ 7♯ *fa* ♯ 2♯ 3♯ 4♯ 5♯ 6♯
83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94
7♯ *ſol* ♯ 2♯ 3♯ 4♯ 5♯ 6♯ 7♯ *la* ♯
95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105
2♯ 3♯ 4♯ 5♯ 6♯ 7♯ *ſi*♭ ♮ 2♮ 3♮
106 107 108 109 110 111 112 113 114 115
4♮ 5♮ 6♮ 7♮ *ſi* ♯ 2♯ 3♯ 4♯ 5♯
116 117 118 119 120 121 122 123 124 125
6♯ 7♯ *ut.*
126 127 128

Voilà ce que quelques ſavans ont la prétention de nous donner pour type du ſyſtème muſical, & ce qui devroit raiſonnablement être conſidéré comme tel, ſi un grand nombre des données de cette réſonnance n'étoient juſtement repouſſées par notre oreille.

Quelles sont les défectuosités que l'on remarque dans cette suite de sons, tous donnés ou donnables par une seule & même corde ?

C'est que le septième de la corde *ut* donne un *si* ♭ trop bas, le onzième un *fa* trop haut, & le treizième un *la* au-dessous de sa vraie intonation, ce qui se répète à chaque octave de ces sons, & enfin beaucoup de divisions plus petites que les divisions musicales. Mais la nature, qui produit immédiatement ces intervalles, peut-elle se tromper ?

Non, sans doute. Mais elle ne seroit pas d'accord avec elle-même, si elle exigeoit que ceux d'entre ces intervalles que repousse notre oreille, parce qu'ils sont plus bas ou plus hauts que ceux de notre échelle, ou parce qu'ils sont trop petits pour en faire partie, appartinssent cependant, les uns & les autres, à notre musique ; car si la nature eût eu le dessein de nous faire adopter toutes les données du monocorde comme justes & agréables, elle ne nous eût pas inspiré un dégoût invincible pour celles de ces divisions que nous signalons ici comme sortant des limites du système. Ecouter notre oreille dans le rejet de ces intervalles, étrangers à notre gamme, ce n'est donc pas manquer à la nature ; c'est au contraire suivre les lois qu'elle dicte à notre conscience musicale.

Voici la source du mal ; c'est que les trois échelles que l'on veut appliquer l'une à l'autre, ne se mesurent pas réciproquement. Le clavier général, les données du monocorde & la suite des nombres ou fractions qui semblent d'abord aller très-bien ensemble, & d'un même pas, cessent de s'accorder après les deux premières données du corps sonore, qui sont l'unisson & l'octave.

Il est bien reconnu qu'il n'y a que sept notes dans la musique, & cependant, si l'on veut faire cadrer notre échelle avec les divisions du monocorde & la suite des nombres qui les expriment, on est forcé, comme l'a fait très-conséquemment l'abbé Jomard dans ses *Recherches sur la Musique*, d'en admettre huit ; savoir :

Ut, ré, mi, fa, sol, la, za, si.

L'abbé Feytou, qui veut déguiser son plagiat, les nomme :

Ut, ré, mi, fa, sol, ta, vj, si.

Notez bien que le za *n'est point ici la note* SI, *baissée d'un demi-ton, mais une* HUITIÈME *note diatonique*, susceptible, comme les sept autres, d'être diésée ou bémolisée. Ce qui le prouve, c'est que dans la gamme chromatique, donnée par le corps sonore & exprimée par la suite des nombres, il se trouve de *la* 26 à *si* 30, cinq demi-tons au lieu de trois ; savoir : *la* 26, *la* # 27, *za* 28, *za* # 29, & *si* 30.

A supposer donc que nous eussions dans notre clavier un *si* ♭ séparé du *la* #, il y auroit toujours *za* # dont nous ne saurions que faire dans notre musique, qui ne comporte que sept cordes diatoniques, dix chromatiques & dix enharmoniques.

On est forcé d'ajouter ici ce *za* #, étranger à la musique, pour faire cadrer la quantité des cordes avec le nombre des chiffres.

Qu'arriveroit-il si l'on supprimoit *za* # ou *si* ♮, qui n'est pas le *si* naturel ? C'est que *si*, qui est l'octave de 15, tomberoit sur 29 au lieu de tomber sur le nombre 30. Or, comme quinze & quinze ne font point 29, mais 30, il faut bien que ce *si* retarde à paroître jusqu'à ce nombre 30 ; & voilà le vrai motif qui a fait inventer aux monocordistes ce *za* # inconnu aux musiciens.

Du *la*, 52, à *si*, 60, ces divisions, *non musicales*, se multiplient bien davantage encore ; car pour diviser toujours la corde selon la suite des nombres, & faire trouver l'octave de chacun au nombre double de l'unisson, on est obligé, du *si* 30, à son octave 60, non-seulement d'ajouter une huitième note qui n'est point dans la musique, mais en outre du *za* naturel & supposé diatonique, trois *za* #, le premier, une fois dièse, le second, deux fois, & le troisième, trois fois ; en sorte que dès-lors chaque corde n'est plus séparée de sa voisine que par un quart de ton, au lieu d'un demi-ton, lequel est néanmoins le plus petit intervalle que connoisse la pratique & le vrai système musical, formé d'après ce que nous sentons. Mais c'est précisément là, disent l'abbé Feytou & autres, l'enharmonique de la nature, celui des Grecs, celui des savans & des monocordistes.

Il est certain qu'en raisonnement & en spéculation, tout cela paroît simple & semble marcher à merveille ; mais où sont les voix, les instrumens, où est le système musical pratique, où sont enfin les oreilles assez fausses pour s'accommoder de ces données anti-musicales, ou ultra-musicales ?

Ce défaut si sensible augmente bien davantage encore, quand, du *la* 104, on va au *si* 120.

L'intervalle d'un ton *la si* ne peut marcher ici avec les nombres, sans qu'entre le *la* & le *si*, de cette octave, il n'y ait quinze touches différentes. Ce n'est pas tout, car pour former la huitième octave sur les nombres qu'elle contient, de l'*ut*, 128°. de la corde, à son octave *ut*, 256ᵉ. partie de la même corde, il faudroit qu'il y eût 128 touches, en y comprenant le point de départ & celui d'arrivée.

Cette difficulté ne gêne nullement les monocordistes qui ne savent que peu ou point la musique ; mais quant aux musiciens & aux facteurs d'instrumens, ils ne voient dans ces divisions *ultra-musicales*, qu'un système imaginaire aussi impraticable que faux, dont ceux mêmes qui l'établissent n'ont nullement la conscience ou le sentiment, & dont l'esprit seul a la perception, comme résultat d'un calcul qui est juste en lui-même, mais exercé sur des choses qui ne peuvent exister *musicalement* pour nous.

Si les intervalles diatoniques des aliquotes $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{11}$ & $\frac{1}{13}$, & les quarts de ton, & toutes les divisions ou intervalles qui dépassent les limites de la musique, n'étoient qu'étrangers au système connu & aux habitudes qui seroient nées de la longue pratique de ce système, on pourroit philosophiquement proposer toutes ces données du monocorde, comme devant remplacer de droit une échelle de convention qui ne devroit pas tenir contre celle de la nature, découverte par le calcul. Mais ces données du monocorde n'étant pas fausses relativement à la convention, mais fausses par rapport à notre organisation elle-même, il est absurde & anti-philosophique de vouloir substituer cette échelle, qui blesse notre oreille par ce qu'elle a de positivement faux & de non musical, à celle que la nature nous a fait admettre, en nous organisant comme nous le sommes; car il est bien certain que, pour nous amener à un tel changement, il faudroit commencer par nous créer sur une autre échelle que celle sur laquelle nous sommes formés.

Quand j'ai établi la résonnance du corps sonore sur *sol* au lieu de la placer, comme tout le monde, sur la tonique, quelques personnes, faute d'examen, ont cru que je n'en usois ainsi que pour me singulariser. Mais ce n'est pas moi, c'est la nature elle-même qui veut que toute corde, dans la génération de laquelle on discerne le septième, soit nécessairement une dominante & non une tonique; car la tonique étant, dans mon opinion comme dans celle d'un chacun, la note principale du ton, je desirerois voir en elle la génération des cordes dont elle est le chef suprême. Mais la génération *ut*, donnant pour septième terme un *si*♭, & par conséquent le ton de *fa*, il faut bien que je m'adresse à *sol* pour obtenir le ton d'*ut*. En effet, *sol* nous donnant :

SOL	*sol*	*ré*	*sol*	*si*	*ré*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*,
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

il est clair que c'est la dominante qui engendre les cordes du ton. Tel est du moins le sentiment qu'en donne l'oreille, qui ne peut entendre la septième mineure diatonique, ajoutée à l'accord parfait majeur diatonique, sans reconnoître aussitôt une dominante dans la note la plus grave de cet accord, qui en est la basse ou base fondamentale.

Si l'on vouloit persister à voir une tonique dans chaque corde envisagée comme mère & génératrice de toutes les autres cordes du ton, il faudroit alors admettre que le *si*♭ $\frac{1}{7}$ & le *si* naturel $\frac{1}{15}$ appartiennent l'un & l'autre au ton d'*ut*, *en qualité de cordes diatoniques*, & en conséquence qu'*il y a huit notes différentes dans la musique*, & non pas sept seulement, comme il est dit partout & avec fondement.

Ou bien il faudroit supposer que la nature, au lieu de procéder par ordre & d'enfanter de suite les sept cordes diatoniques, s'interrompt après avoir produit trois de ces notes, plus l'octave & la double octave de l'*ut* & l'octave de *sol*, pour enfanter un *si*♭ chromatique, isolé de toutes les autres cordes du même genre, & tout-à-fait déplacé parmi les diatoniques. Mais puisque ce désordre apparent cesse en plaçant la génération *harmonique* sur *sol*, il est bien évident que toute corde génératrice est une dominante & non pas une tonique; & qu'une corde quelconque ne peut être tonique, ou toute autre note de la gamme, qu'autant que l'on fait pleinement abstraction de tous les sons qu'elle produit en outre du son fondamental.

EXEMPLE *où le* sol *est pris pour son fondamental de la corde génératrice.*

1 SOL 2 *sol* 3 *ré* 4 *sol* 5 *si* 6 *ré*	Intervalles principaux & harmoniques.
7 *fa*	Septième mineure trop basse.
8 *sol* 9 *la* 10 *si* 11 *ut* 12 *ré* 13 *mi* 14 *fa*	Les sept cordes diatoniques disposées mélodiquement. Vraie gamme naturelle & primitive, *hors les intervalles* 11, 13 & 14, *qui sont défectueux.*

Voici comme la nature opère dans cette génération des sons : elle commence par le plus grand intervalle, qui est l'octave de 1 à 2; de-là elle passe à la quinte de 2 à 3, où elle diminue considérablement & d'une moitié à un tiers.

D'un tiers, 3, elle va à un quart, 4; d'un 4^e. à un 5^e., d'un 5^e. à un 6^e., d'un 6^e. à un 7^e.

Elle forme ici un intervalle qui est juste, géométriquement pris, mais qui est faux, considéré harmoniquement. Que devoit faire la nature après avoir donné le sixième de la corde de 5 à 6? Elle devoit en donner le septième de 6 à 7. C'est précisément ce qu'elle fait. Mais qu'est-ce que l'intervalle de 6 à 7 en musique? C'est une tierce minime; or, la musique n'admettant point de tierce plus petite que la mineure, parce que notre organisation s'y oppose absolument, cette tierce *ré fa*, qui est la tierce honteuse du cor, se trouve donc nécessairement fausse; ce qui vient de ce que la nature, au lieu d'agir ici musicalement, n'agit que géométriquement.

La seconde, *fa sol* de 7 à 8, est trop forte de ce que le *fa* est trop bas.

La seconde, *sol la* de 8 à 9, est le type des secondes majeures du système musical.

La seconde majeure *la si* est un peu au dessous de cette vraie proportion.

La seconde *si ut* n'est pas précisément une seconde mineure, parce que l'*ut* géométrique se trouve trop haut

haut pour être musical, & forme le type des secondes mineures.

L'*ut* étant presque dièse, forme avec le *ré* suivant, 12, une seconde mineure trop forte, ou une seconde majeure beaucoup trop foible.

La seconde *ré mi*, du 12^e^. au 13^e^. de la corde, paroît déroger à la décroissance géométrique, car il devroit y avoir moins de distance de *ré* à *mi*, que n'en a l'intervalle qu'on lui assigne, la nature ne devant point passer du ton *ré mi* au semi-ton *mi fa* sans intermédiaire.

Mi fa de 13 à 14 ne peut être considéré comme le type des secondes mineures, puisque le *mi* & le *fa* ne sont justes ni l'un ni l'autre; c'est donc le semi-ton *fa*♯ *sol* de 15 à 16 qui sembleroit destiné à devenir le type des semi-tons & des secondes mineures.

15 *fa* ♯.

16 *sol*.

17 *sol* ♯.

18 *la*.

19 *la* ♯.

20 *si*.

21 *si* ♯. } Ce *si*♯ chromatique est géométrique & non musical, car la musique n'admet point de *si*♯ entre *si* & *ut*, comme corde chromatique, mais un *si*♯ enharmonique, que la pratique remplace par un *ut* naturel qui en tient lieu sur le piano-forte, l'orgue, &c.

22 *ut*.

23 *ut* ♯.

24 *ré*.

25 *ré* ♯.

26 *mi*.

27 *mi* ♯. } Ce *mi*♯ est géométrique & non musical, car nous n'avons point de *mi*♯ chromatique, mais un *mi*♯ enharmonique, que la pratique remplace par un *fa* naturel qui en tient lieu sur le piano, sur l'orgue, &c.

28 *fa*.

29 *mi* ♯ enharmonique qu'on nomme *fa*♯ une fois, 30 étant *fa*♯ deux fois.

30 *fa*♯ chromatique, octave du *fa*♯ 15^e^. de la corde.

31 *fa*♯ trois fois, corde géométrique.

32 *sol*, octave du 16^e^.

33 *fa* X enharmonique, ou *sol*♯ une fois.

34 *sol*♯ chromatique, octave du 17^e^., *sol*♯ deux fois.

35 *sol*♯ trois fois, corde géométrique.

36 *la*, octave *du* 18^e^.

37 *la*♯ une fois, ou, selon moi, *sol* X enharmonique.

38 *la*♯ chromatique, octave du 19^e^.

39 *la*♯ trois fois, corde géométrique.

40 *si*, octave du 20^e^.

41 *si*♯ une fois, corde géométrique & non musicale.

42 *si*♯, octave du 21^e^., corde géométrique.

43 *si*♯ pour la troisième fois, corde géométrique.

44 *ut*, octave du 22^e^.

45 *ut*♯ une fois, *si*♯ enharmonique, selon moi.

46 *ut*♯ chromatique, octave du 23^e^.

47 *ut*♯ trois fois, corde géométrique.

48 *ré*, octave du 24^e^.

49 *ré*♯ une fois.

Comme il a déjà été indiqué par les observations placées au *si*♯ 21 & au *mi*♯ 27, il est évident que l'on ne doit pas confondre l'échelle géométrique donnée par les divisions du monocorde avec la gamme musicale, qui en diffère dans beaucoup d'intervalles, soit par le nombre de ces intervalles, qui est moindre dans la gamme musicale que dans l'échelle géométrique, soit par le degré de gravité de quelques-uns des échelons de cette gamme, dont l'intonation musicale diffère de la géométrique; parce que le système musical n'est pas une échelle divisée selon la suite des nombres, *mais l'ensemble des sons produits par une progression de quartes ou de quintes justes*, TEMPÉRÉES.

Le système musical est d'une simplicité admirable, puisqu'il est produit par un seul intervalle, répété progressivement seize fois à l'aigu & seize fois au grave.

EXEMPLE.

En montant.

Si mi, *mi la*, *la ré*, *ré sol*, *sol ut*, *ut fa*,
1 2 3 4 5 6
fa si♭, *si*♭ *mi*♭, *mi*♭ *la*♭, *la*♭ *ré*♭, *ré*♭ *sol*♭,
7 8 9 10 11
sol♭ *ut*♭, *ut*♭ *fa*♭, *fa*♭ *si*♭♭, *si*♭♭ *mi*♭♭,
12 13 14 15
mi♭♭ *la*♭♭.
16

En descendant.

Fa ut, *ut sol*, *sol ré*, *ré la*, *la mi*, *mi si*,
1 2 3 4 5 6
si fa♯, *fa*♯ *ut*♯, *ut*♯ *sol*♯, *sol*♯ *ré*♯, *ré*♯ *la*♯,
7 8 9 10 11
la♯ *mi*♯, *mi*♯ *si*♯, *si*♯ *fa* X, *fa* X *ut* X,
12 13 14 15
ut X *sol* X.
16

Le facteur, l'accordeur & le températeur abrègent le système musical comme il suit:

Si mi, *mi la*, *la ré*, *ré sol*, *sol ut*, *ut fa*, *fa si*♭,
1 2 3 4 5 6 7
si♭ *mi*♭, *mi*♭ *la*♭, *la*♭ *ré*♭, *ré*♭ *sol*♭, *sol*♭ *fa*♯ *si*.
8 9 10 11 12

Au moyen de douze quintes ou de douze quartes tempérées, on forme donc, non-seulement le système

musical tout entier du ton d'*ut*, qui contient à lui seul trente-deux quintes ou quartes justes, mais le système général qui en contient un nombre indéfini, puisque l'on peut jouer dans autant de tons qu'on en peut imaginer, avec douze demi-tons & leurs octaves. Si l'on s'arrête, c'est que les dièses ou les bémols, multipliés à un certain point, font perdre la tête en conduisant à changer chaque touche, non-seulement une fois ou deux d'acceptions, mais trois, quatre & cinq fois & plus, ce qui embrouille les idées au point qu'on ne peut s'y reconnoître, raison pour laquelle on s'abstient de mettre plus de sept à huit dièses ou bémols à la clef, & qui font que l'on change l'acception des touches quand les dièses ou les bémols dépassent ce nombre.

Ainsi, au lieu de jouer en *si* ♯, où l'on auroit douze dièses à la clef, on joue en *ut* majeur, où il n'y en a point, ou au lieu de jouer en *ut* ♭, où il y a sept bémols, on préfère *si* naturel, où il n'y a que cinq dièses.

Il est bien évident que si l'on prenoit une suite ascendante de seize quintes justes aussi fortes que l'oreille peut les admettre, ces seize quintes ne seroient pas exactement les mêmes sons que ceux donnés par seize autres quintes aussi fortes, mais prises au grave. Dans ce cas donc les dièses seroient bien distincts des bémols, & il faudroit d'autres cordes & d'autres touches pour rendre les unes que pour rendre les autres sur un piano-forte.

Le tempérament vient simplifier tout cela, & réduire à douze les trente-deux quintes d'un même ton & les trente-deux quintes des tons, à l'infini, dans lesquels on peut jouer avec ces douze quintes seulement.

Il est bien évident que l'échelle musicale ne contient pas, entre *fa*, 28, & *sol*, 32, trois *fa* ♯ différens, savoir: 29, *fa* ♯, une fois, 30, *fa* ♯, deux fois, & 31, *fa* ♯, trois fois. Si la musique peut admettre en outre du *fa* ♯ chromatique 30, quelque corde intermédiaire entre *fa* & *sol*, ce ne pourroit être que la corde 29 qu'il faudroit nommer *mi* ♯ enharmonique, & qui seroit plus haut que le *fa* naturel 29; ce *mi* ♯ enharmonique serviroit à cadencer plus intimement avec *fa* ♯ chromatique; ce qui a lieu ou peut avoir lieu sur le violon ou sur le violoncelle, & sur tous les instrumens qui ne sont point à touche fixe; mais le *fa* trois fois dièse, 31, seroit même alors purement géométrique, & hors de l'échelle musicale.

Il en est de même du *sol*, 32, à *la*, 36, entre lesquels il peut tout au plus exister un *fa* X enharmonique, 33, avant le *sol* ♯ chromatique 34.

Le *sol* ♯ 35 est donc uniquement de l'échelle géométrique du monocorde; donc l'échelle du monocorde ne peut être proposée comme la vraie échelle musicale.

Donc l'échelle dite *des harmoniques* n'est pas toute harmonieuse & musicale, mais géométrique, comme les nombres qui la désignent sont arithmétiques. La différence de l'échelle musicale à l'échelle géométrique est plus sensible encore de *si*, 40, à *ut*, 44, car le semi-ton diatonique *si ut* se trouve divisé de la même manière que s'il étoit un ton plein, par trois dièses différens, *si* ♯, *si* ♯♯ & *si* ♯♯♯, comme si l'intervalle *si ut* pouvoit être musicalement assimilé à l'intervalle *la si* ou *sol la*.

C'est cependant cette division du monocorde que Jomard, qui étoit chanoine régulier de Sainte-Geneviève & membre de l'Académie des sciences & belles-lettres de Rouen, proposoit d'admettre comme type du système musical, dans son ouvrage intitulé: *Recherches sur la Théorie de la Musique*. C'est avec autant de profondeur que de bonne foi que ce savant très-estimable invite les musiciens à renoncer au système musical en usage, pour adopter celui que nous donne la résonnance du corps sonore & les divisions géométriques d'une corde, opérées selon la progression des nombres arithmétiques; mais cet homme, trop peu célèbre pour le mérite de son ouvrage, ne faisoit cette proposition aux musiciens que parce qu'il croyoit ceux-ci maîtres d'adopter ce changement, pensant que notre système musical n'est qu'une convention humaine. S'il avoit été assez musicien pour juger par lui-même de l'impossibilité de changer ce système, parce qu'il est celui de notre organisation, & non l'enfant de l'habitude, il se fût bien gardé de vouloir y substituer le système géométrique du monocorde; car ce n'est pas une perversion que ce savant ecclésiastique vouloit opérer, mais une conversion.

Dans l'intime conviction où il étoit que la gamme du cor de chasse est la vraie gamme musicale, il disoit donc aux praticiens, avec toute la douceur d'une belle ame: *Abandonnez vos fausses habitudes pour revenir à la nature, qui vous appelle à elle dans la résonnance des corps sonores.* Le système de l'abbé Feytou n'est absolument que celui de l'abbé Jomard, *que Feytou n'a pas voulu citer*, pour ne pas indiquer la source de ses idées. Les erreurs de l'abbé Feytou, que nous réfuterons à l'article SYSTÈME, ne sont donc point des erreurs originales, mais des erreurs dérobées au savant Jomard.

Le système musical étant une suite immédiate de notre organisation, c'est en vain que des savans qui ne sont pas assez bien informés, voudroient nous faire abandonner ce système qui fut, qui est & qui sera toujours le même jusqu'à ce qu'il plaise au Créateur de changer l'organisation qui nous y asservit.

Prendre l'échelle géométrique pour l'échelle harmonique & mélodique, est l'erreur commune de tous les savans & de leurs échos, & la source des vaines déclamations qui n'empêchent nullement les praticiens de suivre la route que leur indique la nature. En effet, ils marchent sans broncher sur cette route, *la seule vraie*, malgré tous ceux qui leur crient, à

gauche & à droite, *vous vous trompez de chemin :* voici le vrai ſyſtème. (*De Momigny.*)

HARMONISTE, *ſ. m.* Muſicien ſavant dans l'harmonie. *C'eſt un bon* harmoniſte; *Durante eſt le plus grand* harmoniſte *de l'Italie, c'eſt-à-dire, du Monde.* (*J. J. Rouſſeau.*)

Ce que Rouſſeau diſoit de ſon temps du célèbre Durante, ſe dit maintenant d'Haydn & de Mozart; car, au moyen de ces deux coloſſes, l'Allemagne l'a emporté, de nos jours, ſur l'Italie pour l'art de la modulation & la profondeur du ſtyle, & dans la muſique inſtrumentale ſurtout.

La vraie ſcience de l'*harmoniſte* conſiſte dans un heureux emploi des reſſources immenſes que nous offrent les vingt-ſept cordes d'un même ton, qu'il faut avoir l'air de quitter pluſieurs fois avant de l'abandonner réellement pour un autre, & non pas à en changer continuellement par de mauvais moyens, ou par de trop vulgaires, dont abuſent les écoliers.

L'art des tranſitions conſiſte à tranſporter comme par enchantement, & d'une manière raviſſante, le ton d'un lieu dans un autre. (*De Momigny.*)

HARMONOMÈTRE, *ſ. m.* Inſtrument propre à meſurer les rapports harmoniques. Si l'on pouvoit obſerver & ſuivre à l'oreille & à l'œil les ventres, les nœuds & toutes les diviſions d'une corde ſonore en vibration, l'on auroit un *harmonomètre* naturel très-exact; mais nos ſens trop groſſiers ne pouvant ſuffire à ces obſervations, on y a ſuppléé par un monocorde que l'on diviſe à volonté par des chevalets mobiles, & c'eſt le meilleur *harmonomètre* naturel que l'on ait trouvé juſqu'ici. (Voyez MONOCORDE.)

(*J. J. Rouſſeau.*)

HARPALICE. Sorte de chanſon propre aux filles parmi les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)

(*J. J. Rouſſeau.*)

HARPE (Nouvelle) de M. Sébaſtien Erard, à ſept pédales qui font l'effet de quatorze. Pour décrire cet inſtrument, je ne puis mieux faire que de me ſervir des expreſſions du rapport fait par M. de Prony, & approuvé par l'Académie royale des beaux-arts & par celle des ſciences phyſiques & mathématiques, au mois d'avril 1815. Voici ce que dit ce ſavant académicien :

« Le mécaniſme intérieur de la croſſe ou conſole » de la *nouvelle harpe* de M. Sébaſtien Erard eſt ab» ſolument le même que celui qu'il avoit adapté, en » 1800, à ſa précédente *harpe;* ainſi l'auteur s'eſt » procuré le grand avantage de doubler le nombre » des changemens de tons des cordes, ſans doubler le » nombre des ſyſtèmes de renvoi qui opèrent ces » changemens.

» Il a ainſi conſervé la facilité de leur conſtruction » & de leur réparation; il a de plus ôté de la croſſe » les reſſorts deſtinés à rappeler la pédale, quand elle » eſt décrochée, pour les placer à la baſe de l'inſtru» ment, où leur poids favoriſe la ſtabilité, à laquelle » elle nuiſoit lorſque ces reſſorts étoient attachés à » ſa partie ſupérieure. Ce changement a de plus » l'avantage favorable à l'exécution, d'évider ou » alléger la partie de la conſole qui répond aux cordes » aiguës.

» Pour rendre chaque corde repréſentative de trois » ſons différens au lieu de deux, M. Sébaſtien Erard » n'a fait qu'augmenter l'étendue du mouvement de » *va-&-vient* des tringles intérieures, de manière à » faire faire ſucceſſivement une portion de révolution » à deux diſques munis de boutons polis : l'un de ces » diſques ſert à raccourcir la corde d'un premier demi» ton; l'autre, d'un ſecond.

» Le diſque inférieur eſt celui qui eſt mis immé» diatement en mouvement par le mécaniſme inté» rieur de la croſſe. Ce diſque intérieur détermine » enſuite, par des renvois intérieurs, le mouvement du » diſque ſupérieur, & voilà comment l'auteur a pu ſe » diſpenſer de rien changer au mécaniſme renfermé » dans la conſole.

» Pour que chaque pédale produiſe ſucceſſivement » les deux effets dont on vient de parler, elle a deux » crans d'arrêt ou de repos; elle s'accroche au pre» mier cran pour le premier demi-ton, ce qui fait » faire un premier mouvement à la tringle de renvoi, » & la continuation de ce mouvement, qui a lieu » quand on accroche la pédale au deuxième cran, » donne le ſecond demi-ton.

« Sept pédales ſuffiſent ainſi pour rendre chaque » corde repréſentative de trois cordes différentes. »

La *harpe* s'accorde en *ut* ♭ majeur; ces ſept pédales, accrochées à leur premier cran, mettent l'inſtrument en *ut* naturel, & font par conſéquent l'effet de ſept bécarres; accrochées à leur ſecond cran, elles font l'effet de ſept dièſes, & mettent la *harpe* en *ut* ♯ majeur.

On ſent bien que c'eſt relativement à un autre inſtrument ou à un ton déterminé, que l'on dit que la *harpe* s'accorde en *ut* ♭ majeur; car, à l'égard de cet inſtrument en particulier, on peut ſuppoſer également qu'il eſt accordé en *ut* naturel majeur, & que les ſept pédales font d'abord l'effet de ſept dièſes & puis celui de ſept doubles dièſes.

On peut d'ailleurs accorder la *harpe* dans le ton que l'on veut, ou la ſuppoſer accordée dans tel ton que ce ſoit; mais elle eſt fabriquée & diapaſonnée en *ut* ♭, parce que c'eſt ce qu'on peut faire de plus raiſonnable & de plus commode pour jouer dans tous les tons.

Un mérite précieux qui diſtingue éminemment cette *harpe* de ſes contrefaçons, c'eſt qu'elle maintient ſes cordes à égale diſtance les unes des autres dans l'action ſimple ou double des pédales, comme ſi

ces cordes étoient dans leur état naturel & primitif. Il y a un mérite infini dans l'invention du mécanisme par lequel la corde peut conserver ainsi sa perpendiculaire & sa distance respective ; & c'étoit l'une des plus grandes difficultés qu'il y eût à vaincre pour arriver au but de perfectionnement que ce grand artiste a si heureusement atteint. C'est avec autant de plaisir que de justice, que je consigne ici la conclusion du rapport de M. de Prony :

« La *nouvelle harpe* de M. Erard nous paroît » réunir au mérite d'un mécanisme fort ingénieux, & » qui remplit très-bien son objet, celui d'augmenter » considérablement les propriétés musicales de cet instrument, puisque sans double emploi elle renferme » vingt-sept gammes ou échelles diatoniques complètes, tandis que l'ancienne n'en contient que » treize.

» Nous pensons que cette invention, par laquelle » l'auteur acquiert de nouveaux droits à la reconnoissance des hommes qui s'intéressent aux progrès » des arts, mérite les éloges & l'approbation des deux » classes. »

Si, aux divers avantages qui méritent si bien à cette *harpe* la préférence sur toutes les autres, on pouvoit réunir encore celui d'en rendre la fabrication moins coûteuse, elle ne laisseroit rien à desirer.

(*De Momigny.*)

Harpe double. Instrument composé de deux *harpes* réunies, en usage au dix-septième siècle, & dont on trouve la description dans le *Dictionnaire des Arts & Métiers*, page 42.

Harpe irlandaise. Plusieurs savans pensent que les Européens ne doivent point la *harpe* aux Phrygiens ni aux Egyptiens, malgré la ressemblance de ce que fut cet instrument chez ces derniers peuples (voyez l'article Egypte), avec ce qu'il est en Europe. Ils la croient indigène parmi les nations du Nord.

Martianus Capella trouva cet instrument chez les hordes septentrionales qui envahirent l'Empire romain au cinquième siècle. Il le compte parmi d'autres instrumens dont le son grave & rude étoit fait pour alarmer la timidité des femmes. Les tribus teutoniques étoient connues par la rudesse & la barbarie de leurs voix. Tacite & l'empereur Julien parlent de l'aspérité, de la dureté du langage & du chant des Germains. La *harpe*, dans son état primitif, n'étoit pas destinée à corriger ces sons rauques si désagréables; elle est incapable & d'une agréable succession de sons, & d'une douce consonnance; elle ne produisoit enfin, à proprement parler, ni mélodie ni harmonie. Il n'est donc pas surprenant qu'elle produisît cette terreur dont parle Capella.

Les Saxons, de race germaine & teutonique, parurent introduire en Angleterre cet instrument qui y devint national, & il est probable, d'après les conjectures de quelques auteurs, que les Irlandais le reçurent aussi au quatrième ou cinquième siècle, de ces mêmes Saxons & des autres pirates venus des rivages de la Baltique, qui ravagèrent alors les côtes de la Bretagne & des Gaules, & avec lesquels ils eurent d'intimes relations.

Selon d'autres conjectures assez vraisemblables, le *crwth* ou *croith*, harpe celtique dont l'harmonie étoit fort agréable, fut d'abord en usage, tant en Angleterre qu'en Irlande; mais il fut remplacé par la *harpe* teutonique, après l'invasion des Danois. La première, ou le croith, étoit une petite *harpe* à vingt-huit cordes simples; elle étoit, dit un ancien historien (Giraldus Cambrensis), principalement à l'usage des dames, des évêques, des abbés & autres ecclésiastiques, qui s'en servoient pour accompagner leurs hymnes & leurs chansons. La *harpe* teutonique étoit beaucoup plus grande; les cordes en étoient doubles, & le son bruyant & rude; elle avoit de toute antiquité fait les délices des peuples septentrionaux, & leurs princes & leurs scaldes en jouoient avec toute la perfection que comportoit cet instrument barbare.

Les longs ravages de l'irruption danoise ne furent réparés que par Brun Boiromh; il rétablit les colléges des Bardes, ouvrit des académies nouvelles & des bibliothèques; il prit un soin particulier de la musique. J'ai déjà parlé à l'article Bardes d'une *harpe* déposée au collége de la Trinité de Dublin, & qu'on prétend lui avoir appartenu. Après avoir passé dans un grand nombre de mains, étant tombée dans celles d'un Irlandais patriote, le Rigth. hon. William Conyngham, il la déposa généreusement, en 1782, au Muséum de ce collége. La forme en est agréable & le travail exquis. Voici la description qu'en donne le colonel Valluney. (*Collectanea de rebus hibernicis.*)

Cette *harpe* a trente-deux pouces de haut; le travail en est d'une beauté extraordinaire; la partie sonore est de bois de chêne; les deux branches sont d'un bois rouge; l'extrémité de la branche supérieure est garnie d'une plaque d'argent parfaitement ciselée. Elle contient un gros morceau de cristal de roche incrusté dans l'argent : au-dessous étoit une autre pierre qui s'est perdue. Les boutons, ou espèces de clous qui ornent des deux côtés cette branche, sont d'argent. Sur la branche antérieure sont les armes de la famille d'O'Brien, enchâssées en argent. Aux côtés de cette branche, dans deux cercles, deux dogues irlandais sont sculptés en bois. Les trous de la table où entrent les cordes sont proprement ornés de cercles de cuivre doré & gravé. Les quatre ouvertures sonores de la table étoient probablement ornées en argent, puisqu'on a volé ces ornemens. La *harpe* a vingt-huit clefs & autant de trous correspondans; elle avoit donc vingt-huit cordes. La base ou l'extrémité inférieure est brisée, ainsi que les parties auxquelles elle étoit jointe. En tout, cet instrument ne peut avoir été l'ouvrage que d'un artiste très-habile.

On prétend qu'après la mort d'O'Brien, l'un de ses fils, qui avoit tué son frère, fit le voyage de Rome

pour obtenir l'absolution de ce crime; il porta avec lui la couronne, la *harpe* & les autres ornemens royaux qu'il tenoit de son père, & les déposa aux pieds du Pape. Ces ornemens restèrent au Vatican jusqu'à l'avénement de Henri VIII. Le pape Alexandre VI envoya la *harpe* à ce jeune monarque avec le titre de *défenseur de la foi ;* mais il garda la couronne qui étoit d'or massif. On sait comme Henri justifia ce titre dans la suite. Ne mettant dès-lors aucun prix à cette *harpe*, il la donna au premier comte de Clinrickarde, dans la famille duquel elle resta jusqu'au commencement de ce siècle; alors elle passa, par un mariage, entre les mains de Mac-Mahon de Clonagh, au comté de Clare. Après sa mort, le conseiller Macnemarade Limerick en devint possesseur, & c'est le chevalier Ralph Ousley de Limerick qui en fit présent au colonel Conyngham.

Voilà une filiation qui paroît fort authentique; cependant M. Walther, dans ses *Mémoires sur les Bardes irlandais*, assure bien que cette *harpe* est d'une haute antiquité, mais il ne pense pas qu'elle remonte jusqu'au temps de Brien Boiromh, mort en 1014.

La *harpe irlandaise*, restée dans le même état pendant plusieurs siècles, reçut au quinzième des améliorations considérables du jésuite Robert Nugent, qui résida quelque temps en Irlande. Ce fut lui qui joignit, avec de petites pièces de bois rassemblées en forme de boîte, l'avant-corps & la branche supérieure de cet instrument, qui étoient auparavant séparés. Les trous sonores de la table qui étoient ouverts, il les couvrit d'un treillis en bois, à peu près pareil à ceux des clavecins; enfin, il plaça de chaque côté un double rang de cordes, ce qui rendit l'instrument plus facile à toucher des deux mains, & en même temps plus doux & plus sonore. On ne voit pas que depuis lors cette *harpe* ait éprouvé d'autres changemens.

Il est à remarquer que les armes de l'Irlande sont une *harpe;* ce fut Henri VIII, lorsqu'il fut proclamé roi d'Irlande, qui lui donna cet écusson. Les Anglais ne reconnoissoient de supériorité dans les Irlandais qu'en fait de musique. Henri choisit donc sans doute cet instrument parce qu'il étoit celui qu'ils aimoient de préférence, & pour perpétuer en quelque sorte la mémoire de la perfection où ils l'avoient porté dès les premiers temps; d'ailleurs, il crut peut-être plus utile à ses vues de rappeler aux Irlandais le souvenir de leurs talens, que celui de leur gloire & de leur liberté. (*M. Ginguené.*)

HARPÈGE. (Voyez Arpège.)

HARPÉGEMENT. (Voyez Arpeggio.)

HAUT, *adj.* Ce mot signifie la même chose qu'*aigu*, & ce terme est opposé à *bas;* c'est ainsi qu'on dira que le ton est trop *haut*, qu'il faut monter l'instrument plus *haut*. *Haut* s'emploie aussi quelquefois pour *fort*. *Chantez plus haut, on ne vous entend pas.*

Les Anciens donnoient à l'ordre des sons une dénomination tout opposée à la nôtre; ils plaçoient en *haut* les sons graves, & en bas les sons aigus : ce qu'il importe de remarquer pour entendre plusieurs de leurs passages.

Haut est encore, dans celle des quatre parties de la musique qui se subdivisent, l'épithète qui distingue la plus élevée ou la plus aiguë. Haute-contre, Haute-taille, Haut-dessus. (Voyez ces mots.) (*J. J. Rousseau.*)

HAUTBOIS. Instrument à vent qui a une anche très-délicate. Son défaut est de canarder quelquefois; mais on ne lui connoît que des qualités brillantes quand M. Vogt, élève de M. Sallatin, en joue. (Voy. le *Dictionnaire des Arts & Métiers.*)
(*De Momigny.*)

Hautbois. L'un des jeux de l'orgue qui imite le *hautbois*. (Voy. le *Dictionnaire des Arts & Métiers.*)

HAUT-DESSUS, *s. m.* C'est, quand les dessus chantans se subdivisent, la partie supérieure. Dans les parties instrumentales, on dit toujours *premier dessus & second dessus;* mais dans la vocale, on dit quelquefois *haut-dessus* & *bas-dessus*.
(*J. J. Rousseau.*)

Nota. On dit maintenant premier ou second violon, hautbois, cor ou basson, &c.; première ou seconde flûte, & non pas premier dessus de violon, de flûte, &c.; on dit, pour la musique de piano ou de harpe, *le dessus, la basse.* (*De Momigny.*)

HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre parties de la musique qui appartient aux voix d'homme les plus aiguës & les plus hautes, par opposition à la basse-contre, qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voyez Parties.)

Dans la musique italienne, cette partie qu'ils appellent *contr'alto*, & qui répond à la *haute-contre*, est presque toujours chantée par des bas-dessus, soit de femmes, soit de *castrati*. En effet, la *haute-contre* en voix d'homme n'est point naturelle, il faut la forcer pour la porter à ce diapason : quoi qu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur, & rarement de la justesse.
(*J. J. Rousseau.*)

La voix de *haute-contre* devient plus rare chaque jour, depuis que les cathédrales n'ont plus de musique : son timbre n'est pas celui du *tenor*, pas plus que le timbre du violoncelle n'est celui de l'alto ou des deux cordes les plus graves du violon, & elle n'est point remplaçable par les bas-dessus de femmes ni par les voix des *musici*, dont l'effet est tout différent.

Rousseau se trompe quand il dit que cette voix n'est pas naturelle, car c'est comme si l'on vouloit

que les cheveux rouges ne le fussent pas, à cause que plus ordinairement ils sont bruns, noirs ou blonds. Ce qui n'est pas naturel, c'est d'en forcer l'étendue, car le timbre de la *haute-contre* étant plus mordant que tout autre, on ne franchit point les limites de cette voix sans des efforts très-pénibles, tant pour le chanteur que pour ceux qui l'écoutent.

Il existe quelques *hautes-contres* en voix de femme qui n'ont pas les sons ronds des bas-dessus, mais une force bien supérieure, avec un timbre qui est celui de la vraie *haute-contre*. J'ai connu une dame religieuse qui, avec une telle voix, en couvroit facilement trente autres, & se faisoit entendre à une distance extraordinaire. (*De Momigny.*)

HAUTE-TAILLE, TENOR, est cette partie de la musique vocale qu'on appelle plus ordinairement *taille*.

Quand la taille se subdivise en deux parties, l'inférieure prend le nom de *basse-taille* ou *concordant*, & la supérieure s'appelle *haute-taille*. (*J. J. Rousseau.*)

Depuis qu'on manque de hautes-contres, les rôles d'amoureux sont écrits pour la *haute-taille* ou *tenor*, dont le timbre est plus doux & moins perçant. En conséquence, l'amour a généralement baissé de ton au théâtre. (*De Momigny.*)

HAZUR. Lyre en usage parmi les Hébreux.

HÉBREUX (Musique des). Malgré les travaux infatigables des premiers Pères de l'Eglise, dit avec raison M. Burney, malgré le savoir & la diligence des innombrables traducteurs & commentateurs des livres saints, on trouve peu de matériaux importans pour l'histoire de la musique des *Hébreux*, sinon ceux que contiennent ces livres mêmes; & la haute antiquité de ce peuple, on pourroit ajouter son peu de communication avec les autres peuples, fait que ce qui le regarde ne peut recevoir aucun éclaircissement des historiens contemporains, ni d'aucun témoignage humain.

Ce qu'il y a donc principalement à faire, c'est de recueillir les passages relatifs à ces premiers âges du Monde, dont les faits sont rapportés dans la Bible avec une simplicité si naturelle & si vraie, & de les ranger en ordre chronologique; ce qui suffira pour prouver que dès l'origine du Monde, cet art fut toujours admis dans les cérémonies religieuses, dans les fêtes publiques & dans les amusemens de la société humaine.

La construction & l'usage des instrumens de musique ont l'une des plus anciennes places parmi les inventions que Moïse attribue aux premiers habitans du Globe. Il nomme Jubal, sixième descendant de Caïn, le père ou le maître de ceux qui jouent de la harpe & de l'orgue: *Pater canentium in citharâ & organo*. Gen., chap. IV, v. 21. Cet orgue n'étoit, selon les commentateurs, autre chose que la flûte ou *syrinx*. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il n'avoit aucun rapport avec l'orgue hydraulique des Anciens, & moins encore avec notre orgue moderne. Mais enfin, suivant ce passage, le sixième descendant de Caïn fut le père ou le maître des joueurs d'instrumens; ce qui en place l'invention peu de temps après le déluge.

On ne trouve pourtant dans l'Ecriture aucune trace d'exécution musicale que plus de 600 ans après cette époque. Mais dans un passage de la Genèse (XXXI, v. 26 & 27), il est parlé de la musique vocale & instrumentale, de choses devenues communes, environ 1739 ans avant J. C., selon la chronologie hébraïque. « Pourquoi, dit Laban à Jacob, as-tu voulu t'enfuir, & emmener mes filles comme des captives? Pourquoi te cachois-tu de moi, & ne te déclarois-tu pas, afin que je pusse te suivre avec joie, avec des chants, des tambourins & des cithares? *Ut prosequerer te cum gaudio, & canticis & tympanis & cytharis?* »

Depuis ce temps, le texte sacré ne fournit aucune particularité musicale, jusqu'environ deux cent cinquante ans après (1491 avant J. C.), où nous trouvons le premier hymne ou pseaume adressé à l'Être-Suprême, dont il soit fait mention. C'est celui que chanta Moïse après le passage de la Mer-Rouge. « Alors Moïse & les fils d'Israël chantèrent ce poëme (*carmen*) au Seigneur, & ils dirent: Chantons ce poëme au Seigneur, car il a glorieusement triomphé, & plongé dans les flots le cheval & le cavalier. Exode XV. »

Moïse, dans cette occasion solennelle, étoit secondé par Marie la prophétesse, sœur d'Aaron, qui prit en main un tambourin, & toutes les femmes la suivirent avec des tambourins, & formant des chœurs de danse (*cum tympanis & choris*). Elle chantoit à leur tête, en disant: Chantons au Seigneur, car il a triomphé glorieusement, & plongé dans les flots le cheval & le cavalier, v. 20. Voilà une bien ancienne preuve de l'admission des femmes dans les cérémonies religieuses, & d'une musique vocale accompagnée d'instrumens & de danses.

Il ne faut pas oublier que cette Marie, Mariam, ou Miriam, étoit Egyptienne, & qu'elle venoit de s'échapper du pays où elle avoit été élevée. Sans doute cette danse & ces chants qu'elle mit alors en usage, & qui furent ensuite établis par les *Hébreux* dans la célébration des rites sacrés, n'étoient que la continuation d'une coutume d'Egypte.

On voit bientôt après un autre exemple de la danse & de la musique employées ensemble dans une autre cérémonie, dont l'origine étoit la même. Lorsque le peuple, dans l'absence de Moïse, eut contraint son frère Aaron d'élever un veau d'or à l'imitation du bœuf Apis, Moïse, à son retour au camp, les trouva qui *chantoient* & dansoient devant cette idole.

A l'exception du tambourin de Marie, on ne voit, pendant toute l'administration du législateur des *Hébreux*, d'autres instrumens que la trompette, quo-

qu'il eût été instruit par les prêtres égyptiens dans tous les arts qu'ils possédoient alors, & surtout, dit Clément d'Alexandrie, dans la médecine & la musique. Mais dans cette enfance d'un peuple, dans ce gouvernement d'une nation nouvelle, il fut occupé de trop d'objets pour donner à la musique un soin particulier, & il ne l'employa que dans ses rapports avec la religion & l'art militaire. C'est la trompette du jubilé; ce sont deux trompettes d'argent pour assembler le peuple, & faire lever le camp; c'est la fête des trompettes au mois de septembre : « Ne faites ce jour-là, dit le législateur, aucune œuvre servile; car c'est le jour des sons & des trompettes, *quia dies clangoris est & tubarum.*

Les trompettes de cornes de belier, dont on fit usage long-temps après au siége de Jéricho, étoient moins, sans doute, des instrumens de musique que des signaux militaires destinés à régler la marche des assaillans & à épouvanter l'ennemi.

Depuis lors il n'est plus parlé de musique jusqu'au cantique de Debora & de Barak, qui semble avoir été chanté en dialogue & sans instrumens. Ce fut environ cinquante ans après que la malheureuse fille de Jephté vint au devant de son père, vainqueur des Ammonites, *avec des tambourins & des danses;* & depuis ce temps jusqu'au règne de Saül, le texte sacré ne dit rien de relatif à la musique, si ce n'est au son des trompettes dans les expéditions militaires.

On voit à cette époque une circonstance qui mérite une attention particulière. Il paroît par plusieurs passages de l'Ecriture, que la musique étoit anciennement unie avec les prophéties, comme avec la poésie. Samuel dit à Saül : « Vous rencontrerez une troupe de prophètes avec des psalterions, un tambourin, une flûte & une harpe devant eux; & ils prophétiseront; & l'Esprit du Seigneur descendra sur vous; & vous prophétiserez avec eux. »

Il y a plusieurs autres exemples de cette union de la musique avec les prophéties. Mais ces prophètes, qu'étoient-ils autre chose que des poëtes, des psalmodistes qui improvisoient des vers & les chantoient au son d'un instrument, comme font encore aujourd'hui les improvisateurs italiens & espagnols? Plusieurs des Pères & des commentateurs supposent que les anciens *Hébreux* avoient un collége, ou une école de prophètes, qui étoit sans doute aussi une école de musique, puisqu'il est prouvé que les prophètes, lorsqu'ils exerçoient leurs fonctions, s'accompagnoient eux-mêmes, ou étoient accompagnés par d'autres avec des instrumens de musique.

En voici un nouvel exemple. Josaphat, Joram & le roi d'Idumée se trouvant sans eau dans le désert de Moab, prièrent Elisée de les aider à sortir d'embarras. Elisée, irrité à la vue de Joram, ennemi du vrai Dieu, & voulant calmer sa colère, pour se disposer à mieux recevoir l'Esprit du Seigneur, leur dit: *Amenez-moi un musicien; & lorsque le musicien* joua de son instrument, *la main du Seigneur fut sur Elisée; & il dit,* &c.

David, qui avoit cultivé la musique dès sa première jeunesse, semble avoir été destiné par sa famille au métier de prophète. Saint Ambroise dit qu'il avoit toujours eu le don de prophétie, & que Dieu le choisit entre tous les autres prophètes pour composer des pseaumes. Nouvelle preuve que, chez les *Hébreux*, poésie & prophétie étoient la même chose. Le pouvoir qu'eut la harpe de David sur Saül, affligé par l'esprit malin, est un effet très-naturel. C'est un exemple qu'on peut joindre à mille autres, de l'influence de la musique sur les maladies de l'ame, & principalement sur la mélancolie. (Voyez Effets *de la musique.*)

Le prophète étant devenu roi, la musique, sous son règne, parvint, chez les *Hébreux*, au plus haut degré d'estime. Son génie pour cet art, qu'il continua d'étudier & de pratiquer, & le grand nombre de musiciens qu'il appointa pour la célébration des rites & des cérémonies religieuses, ne pouvoient qu'en étendre l'influence & en augmenter les perfections. La musique fut alors doublement honorée, par son admission dans le service de l'arche sainte, & par les talens du roi.

Dans toutes les solennités on voit David & tout Israël jouant & dansant devant le Seigneur, avec des chants, des harpes, des psalterions, des tambourins, des sistres, des cymbales & des trompettes. On sait à quel enthousiasme ce bon roi se livra pendant la fête de la translation de l'arche : il y dansa presque nu, & s'accompagna de la harpe avec tant de véhémence, que sa femme Michol, qui sans doute n'aimoit pas la musique, l'ayant regardé par la fenêtre, *le méprisa dans son cœur.*

Dans les XV^e^., XVI^e^. & XXIII^e^. chapitres du premier livre des Paralipomènes, on trouve l'énumération de tous les musiciens employés par David au service de l'arche, avant que le temple fût bâti. Chap. XXIII^e^., il appointa quatre mille Lévites pour louer le Seigneur avec des instrumens; & chap. XXV^e^., le nombre de ceux qui apprenoient le cantique du Seigneur, & qui étoient tous docteurs, est de deux cent quatre-vingt-huit. Cette famille de Lévi étoit exclusivement consacrée au culte divin & à la musique; & c'étoit encore une coutume empruntée des Egyptiens, qui étoient divisés en castes ou tribus, dont chacune étoit fixée à une profession, & qui avoient pendant plusieurs siècles attribué la musique à leur caste sacerdotale. (Voyez Egyptiens.)

Le règne de Salomon, si long, si pénible & si glorieux pour les Juifs, peut être regardé, dit M. Burney, comme le siècle d'Auguste de ce peuple. La prospérité dont ils jouirent à cette époque, les mit non-seulement en état de cultiver entr'eux les arts & les sciences, mais engagea les étrangers à les visiter & à les aider. De même que, du temps d'Auguste & de ses successeurs, les Romains dûrent aux Grecs une grande

partie de leurs connoissances dans les beaux-arts, de même aussi les *Hébreux*, sous le règne de Salomon, tirèrent de grands secours de l'Egypte & de Tyr. La poésie & la musique, qui avoient été mises sur un pied respectable pendant le dernier règne, n'eurent point à déchoir pendant celui-ci. Salomon établit, selon l'ordre de son père, les prêtres & les Lévites dans leurs emplois. Il aima & cultiva la poésie comme David; mais on ne voit aucune preuve qu'il fût musicien comme lui. Cependant ce roi voluptueux cite, dans l'Ecclésiaste, la musique parmi les vains plaisirs dont il étoit rassasié. Je me suis procuré, dit-il, des chanteurs & des chanteuses, & toutes les délices des enfans des hommes. Chap. II, 8.

Depuis ce règne jusqu'à celui de Josaphat, il est peu question de musique dans les livres saints; mais sous ce roi, les musiciens contribuèrent singulièrement au gain d'une bataille. Les Lévites suivoient le camp dans le même ordre où ils étoient placés pour le service du temple; ils s'avancèrent comme une avant-garde sur le champ de bataille avec leurs instrumens, & se mirent à chanter à haute voix les louanges du Dieu d'Israël. Ils eurent à peine commencé leurs chants, que les ennemis tournèrent leurs embûches contre eux-mêmes. Ce n'est pas la seule occasion où la voix & les trompettes des Lévites animèrent les troupes, effrayèrent l'ennemi & décidèrent la victoire. Tel fut aussi l'emploi des anciens druides gaulois, germains & bretons, qui étoient, comme les Lévites, prêtres & musiciens en même temps.

Nous avons vu jusqu'ici l'art naître & se perfectionner chez les *Hébreux*; ce qui nous reste à dire le fera voir dans un état d'oubli & de décadence. Long-temps avant la destruction du temple & la première captivité de Babylone, la musique & les autres rites sacrés avoient souvent été interrompus pendant la guerre, & par le commerce avec les nations étrangères. A chaque tentative qu'on avoit faite pour leur rendre leur première pureté & leur ancienne splendeur, on voit que le nombre des ministres du temple diminuoit, & que leurs efforts étoient plus foibles & moins efficaces. Cette captivité leur porta le dernier coup; & pendant soixante-dix années, les *Hébreux* eurent le temps d'oublier & leurs cérémonies & leurs chants. C'est cet oubli douloureux, qui est peint d'une manière touchante dans le pseaume cxxxvij, *super flumina Babylonis*. « Nous avons suspendu nos instrumens aux saules qui bordent le fleuve. Ceux qui nous ont emmenés captifs ont voulu entendre nos chants. — Chantez-nous quelques-uns des cantiques de Sion. — Eh! comment chanterons-nous dans une terre étrangère? &c. »

Rétablis dans leur ville, mais bientôt captifs une seconde fois, puis délivrés encore, puis successivement vaincus par les Egyptiens, les Perses & les Romains, les malheureux Juifs n'eurent plus ni la puissance ni le loisir nécessaire pour cultiver les arts. A peine conservèrent-ils quelques foibles traces de leurs cérémonies & de cette musique qui en avoit fait le principal ornement, jusqu'à ce qu'ils furent enfin dispersés, soixante-treize ans après la naissance de ce messie qu'ils attendent encore.

Tout ce qu'on peut recueillir de relatif à la *musique des Hébreux* prouve seulement que cet art fut en usage parmi eux depuis le temps qu'ils quittèrent l'Egypte, jusqu'à ce qu'ils cessèrent d'être une nation; mais rien ne sert à déterminer quel étoit ce genre de musique qui leur faisoit tant de plaisir. Il ne paroît pas douteux qu'ils n'eussent emprunté des Egyptiens & leur première musique & leurs instrumens quels qu'ils fussent; mais il paroît qu'ils restèrent dans un état très-imparfait jusqu'au règne de David & de Salomon; encore furent-ils peut-être alors plutôt multipliés que perfectionnés: car le grand nombre des Lévites, des chanteurs & des chanteuses, des trompettes, des cors, des saquebutes, des tambourins & des cymbales, pouvoit bien ne faire qu'augmenter le bruit des cris de joie, & l'éclat des acclamations & des prières.

Comme le langage *hébreu* n'avoit point originairement de voyelles, il devoit être très-peu favorable à la musique; & même après l'introduction des points-voyelles, les accens rudes & âpres dont ils étoient chargés, au lieu des voyelles claires & ouvertes des autres langues, devoient corrompre les sons, qui étoient sans doute aussi durs, aussi barbares que les mots auxquels ils étoient joints. La musique des anciens *Hébreux* doit donc avoir été rude & sauvage, non-seulement à cause de leur langue, mais à en juger par leurs instrumens de musique, surtout ceux de percussion, par le nombre des exécutans, montant, par l'ordre de David, à quatre mille, &, selon Josèphe, à deux cent mille, lors de la dédicace du temple de Salomon; enfin, par la manière de chanter actuellement dans les synagogues, où le chœur n'est composé que de clameurs & de contorsions.

Cependant nous ne connoissons aucune nation, excepté les Egyptiens & les Chinois, où la musique ait été cultivée à une époque aussi ancienne que celle du règne de David & de Salomon, époque la plus brillante de l'histoire des Juifs. Les Grecs avoient à peine alors inventé leurs instrumens les plus grossiers; Homère & Hésiode, qui inventèrent, ou du moins qui embellirent la poésie grecque, Orphée, Musée & Linus, à qui ils attribuoient l'invention de leur musique & de leurs instrumens, ne fleurirent qu'après ces monarques *hébreux*.

Ce n'est pas seulement dans les cérémonies sacrées que les *Hébreux* employoient la musique, ils en faisoient aussi usage, comme les autres peuples anciens, dans les repas & dans les funérailles. *La harpe, la lyre & le tambourin, la flûte & le vin dans vos repas*, dit Isaïe, chap. V, v. 12; & l'Ecclésiastique: *Comme la musique dans un festin*, &c., chap. XLIX, v. 2.

L'emploi de la musique dans les funérailles s'étoit conservé jusqu'au temps de J. C. & des apôtres. « Jésus

« Jésus étant venu dans la maison du chef de la synagogue, & ayant vu les joueurs de flûte & la troupe tumultueuse, leur dit : *Retirez-vous*, &c. » S. Mathieu, chap. IX.

Selon le rabbin Maimonide, le mari étoit obligé d'ensevelir sa femme morte, & de payer les pleurs & le deuil..... Le plus pauvre des Israélites n'y employoit pas moins de *deux flûtes* & d'une pleureuse : le riche devoit se conformer à ses facultés. Josèphe dit la même chose, & rapporte que le bruit de sa mort s'étant répandu, on rassembla à grands frais, pour ses funérailles, un grand nombre de joueurs de flûtes qui commencèrent les obsèques.

David composa un cantique lugubre qui se chanta à la mort de Saül & à celle de Jonathas. Il y en eut aussi à la mort de Josias. « Tout Juda & Jérusalem le pleurèrent, est-il dit au deuxième livre des Paralipomènes; & le prophète Jérémie composa à cette occasion des lamentations qui furent chantées pendant long-temps par les musiciens & les musiciennes. Cet usage étoit passé comme une loi dans tout Israël.

D'autres fêtes encore se célébroient en musique. Plusieurs interprètes assurent que les pseaumes 8, 80 & 83 furent composés par David pour être chantés pendant les vendanges.

Il paroît que les *Hébreux*, qui n'avoient connu d'abord d'autres instrumens que la trompette & le tambourin, en adoptèrent ou inventèrent par la suite un très-grand nombre, tant à cordes qu'à vent & de percussion. Voici, par ordre alphabétique, à peu près tous ceux dont il est parlé dans la Bible :

Asour.

Buccin.

Chalumeaux *de plusieurs sortes*. Cithare. Cymbales. Cornets *de plusieurs sortes*. Crotales.

Flûtes *de plusieurs sortes*.

Gnacarri. Gneste Berusim.

Khalit. Kinnor ou harpe.

Lyre.

Mafra Kitha. Magraphe temid. Maghul, *espèce de sistre*. Metsiloth, *cymbale d'airain*. Minginim. Minnim. Mizmor.

Nablium. Nebel ou nevel, *sorte de psalterium*.

Organa, *espèce de flûte ou de syrinx*.

Psalterium.

Rab.

Saquebute. Sistre. Symphonie.

Tambour. Thoph ou tympanum. Trichordon : c'est le *trifidium* des Latins. Trompettes *de plusieurs sortes*. Tzetzelim.

Il y avoit dans la partie orientale du tabernacle une petite chambre où l'on déposoit les instrumens. L'intérieur de cet appartement étoit gardé par quatre Lévites, & la porte par deux. C'étoit dans une famille particulière de la tribu de Lévi qu'on choisissoit au sort les gardes destinés à cet emploi.

Telles sont à peu près toutes les notions un peu certaines qu'on peut avoir de l'ancienne musique des *Hébreux*. Le reste n'est que suppositions & conjectures. Comment asseoir des idées certaines sur une musique dont il ne nous reste aucun fragment?

Ni les anciens Juifs ni les modernes n'ont jamais eu pour leur musique de caractères particuliers; en sorte que les chants usités dans leurs cérémonies religieuses ont été de tout temps transmis par tradition, & à la merci des chanteurs. Quelques savans ont cependant pensé que les points du langage *hébreu* étoient d'abord des caractères de musique. Cette conjecture a été confirmée à M. Burney par un savant juif qu'il a consulté sur ce sujet. Les points, selon lui, servent encore à deux usages. En lisant les prophètes, ils marquent purement l'accentuation; mais en les chantant, ils règlent la mélodie, non-seulement quant à la durée des notes, mais aussi pour leur intonation.

A l'égard de la musique juive moderne, toute exécution instrumentale & même vocale fut bannie de la synagogue depuis la destruction de Jérusalem. Le peu de chant qui y est admis aujourd'hui est une innovation & une licence moderne; car les Juifs, d'après un passage de leurs prophètes, regardent comme contraire à la loi, ou du moins comme méséant, de chanter ou de se réjouir avant l'arrivée du messie, tandis qu'ils doivent se borner à pleurer & à se repentir en silence.

Les seuls Juifs qui aient dans leur synagogue une musique régulièrement établie, sont les Juifs allemands. Ils chantent en parties, & ils conservent quelques vieilles mélodies qui passent pour être extrêmement anciennes. A Prague ils ont un orgue pour accompagner le chant.

Le grand calife de Perse étant allé en ambassade à Pétersbourg, il y a quelques années, y eut l'exercice libre de sa religion dans une espèce de mosquée qu'on établit exprès dans le palais du Czar. Un Juif qui y assistoit, en trouva les chants si semblables à ceux des synagogues allemandes, qu'il pensa que cela étoit fait exprès pour tourner les Juifs en ridicule; mais apprenant enfin que ce n'étoit autre chose que la manière de chanter commune dans la Perse, il en conclut que les Persans avoient pris ce genre de chant des Juifs orientaux.

Le P. Martini a inséré dans son ouvrage plusieurs chants *hébreux*, tirés de l'*Estro-Poetico-Armonico* de Marcello, & d'un autre ouvrage manuscrit. Ils sont tels qu'on les chantoit alors dans les synagogues des différentes parties de l'Europe; mais comme il n'y a pas deux sociétés juives qui les chantent de la même manière, si la tradition les a fidèlement transmis des anciens *Hébreux* à chaque synagogue, qui pourra

reconnoître ceux qui ont gardé leur forme originale ?

Nous en donnerons seulement deux pour exemple. (Voyez les *Planches*.) Il faut lire les notes de droite à gauche, comme on lit l'écriture hébraïque. Dans le premier exemple, noté en caractères grégoriens, les notes carrées sont longues, & celles qui sont formées en losange sont brèves.

HÉLICON DE PTOLOMÉE. On nomme ainsi une figure géométrique par laquelle *Ptolomée* faisoit connoître les différens intervalles & leurs rapports au moyen d'un carré parfait divisé horizontalement par quatre autres lignes droites, placées, la première, en descendant au tiers de la figure; la seconde, au milieu; la troisième, aux deux tiers, & la quatrième aux trois quarts.

Il tiroit en outre une autre ligne qui alloit du milieu de la base du carré à l'angle supérieur, qui est à droite. Cette dernière ligne figurant une montagne & donnant les différens degrés de la gamme, qui représente le Parnasse dont les notes sont les Muses, explique l'origine du nom d'*Hélicon de Ptolomée* qu'on donnoit à cette figure. (Voyez le *Traité de Paran.*)

(*De Momigny.*)

HÉMI. Mot grec fort usité dans la musique, & qui signifie *demi* ou *moitié*. (Voyez SEMI.)

(*J. J. Rousseau.*)

HÉMI-DITON. C'étoit, dans la musique grecque, l'intervalle de tierce majeure diminué d'un semi-ton, c'est-à-dire, la tierce mineure. L'*hémi-diton* n'est point, comme on pourroit croire, la moitié du *diton*, ou le ton, mais c'est le *diton* moins la moitié d'un ton, ce qui est tout différent. (*J. J. Rousseau.*)

HÉMIOLE. Mot grec qui signifie l'entier & demi, & qu'on a consacré en quelque sorte à la musique. Il exprime le rapport de deux quantités dont l'une est à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 2 : on l'appelle autrement *rapport sesquialtère*; c'est de ce rapport que naît la consonnance appelée *diapente* ou *quinte*; & l'ancien rhythme sesquialtère en naissoit aussi.

Les anciens auteurs italiens donnent encore le nom d'*hémiole* ou *hémiolée* à cette espèce de mesure triple dont chaque temps est une noire. Si cette noire est sans queue, la mesure s'appelle *hemiolia maggiore*, parce qu'elle se bat plus lentement, & qu'il faut deux noires à queue pour chaque temps. Si chaque temps ne contient qu'une noire à queue, la mesure se bat du double plus vîte, & s'appelle *hemiolia minore*.

(*J. J. Rousseau.*)

HÉMIOLIEN, *adj.* C'est le nom que donne Aristoxène à l'une des trois espèces du genre chromatique, dont il applique les divisions. Le tétracorde 30 y est partagé en trois intervalles, dont les deux premiers, égaux entr'eux, font chacun la sixième partie, & dont le troisième est les deux tiers, $5 + 5 + 20 = 30$.

(*J. J. Rousseau.*)

HEPTACORDE. (Voyez EPTACORDE.)

HEPTAMÉRIDE. (Voyez EPTAMÉRIDE.)

HEPTAPHONE. (Voyez EPTAPHONE.)

HERMOSMENON. (Voyez MŒURS.)

HEXACORDE. (Voyez EXACORDE. Voyez aussi LA.)

HEXARMONIEN, *adj.* Nome ou chant d'une mélodie efféminée & lâche, comme Aristophane le reproche à Philoxène son auteur. (*J. J. Rousseau.*)

HIDGAZ. L'un des douze modes principaux des peuples de l'Orient. Son caractère est, dit-on, joyeux : on est dans l'usage de l'employer, ainsi que le mode *Zinghoule* & le *Babylonien*, aux noces & aux festins. (Voyez BABYLONIEN.) On le mêle aux modes guerriers quand on revient triomphant. (Voyez MODES.)

HISCEN. Instrument chinois fait de terre très-fine, durcie au feu, qui a la forme d'un œuf creux, percé de cinq trous, trois sur le devant & deux derrière : on en joue avec le souffle. C'est l'un des plus anciens instrumens connus, puisqu'il remonte à 3000 avant l'ère chrétienne. (*De Momigny.*)

HOMOPHONE, *adj.* Son *homophone* qui est à l'unisson, mais qui a un timbre différent. Symphone est le même son sur des instrumens de même nature. (Voyez DIAPHONE.)

HOMOPHONIE, *s. f.* C'étoit, dans la musique des Grecs, cette espèce de symphonie qui se faisoit à l'unisson, par opposition à l'antiphonie qui s'exécutoit à l'octave. Ce mot vient de ὁμὸς, pareil, & de φωνὴ, son. (*J. J. Rousseau.*)

HONGROIS (Musique des). Ce fut vers le neuvième siècle que les *Hongrois* abandonnèrent l'Asie pour conquérir cette partie de l'Europe qu'ils ont toujours occupée depuis; ils aimoient la musique, comme tous les autres peuples de l'Asie, & ils ne se servirent sans doute, dans les premiers temps de leur établissement, que d'instrumens asiatiques.

Ces instrumens étoient presque tous à vent; ce qui le prouve, c'est que les instrumens dont les noms appartiennent à la langue hongroise, sont tous de cette espèce, comme la trompette *kuxt*, la flûte *sip*, &c.; les autres ont des noms qui n'appartiennent pas à la langue : *izimbalom*, qui signifie *cymbalum*; *orgona*, *organum*, & plusieurs autres qui sont tirés du grec, du latin ou de l'allemand. Si les *Hongrois* avoient connu ces instrumens, ils auroient eu dans leur langue des mots pour les exprimer; de même que parmi leurs armes, la pique, l'arc, la flèche, le sabre, sont les seules armes dont les noms soient *hon-*

grois, parce que ces peuples n'en connoissoient pas d'autres en venant en Europe. Les autres armes sont exprimées chez eux par des noms étrangers.

La musique hongroise resta dans une grande médiocrité jusqu'à Mathias Corvin, fils du célèbre Corvin Huniade. Il rendit les Hongrois rivaux des autres nations dans les sciences & les arts qu'il cultivoit lui-même. Le nonce du Pape, qui vint à Bude en 1483 pour faire la paix entre l'empereur Frédéric & Corvin, s'exprime ainsi dans sa lettre au souverain Pontife, en parlant de ce monarque : « Les chanteurs » de sa chapelle sont meilleurs que tous ceux que j'ai » vus jusqu'à ce jour. » Notez que ce nonce, qui étoit Italien, avoit déjà été en France & en Allemagne.

Sous les rois Ladislas VI & Louis II, la musique, quoique toujours cultivée avec soin, le fut avec moins de pompe ; le nombre des musiciens de la Cour fut diminué. On voit par les états qui en sont conservés, que ceux qui jouoient des instrumens à vent avoient le pas sur tous les autres ; sans doute parce que ces instrumens étoient hongrois d'origine, & que les autres n'avoient été adoptés que depuis l'établissement de ce peuple en Europe.

Les Hongrois, ainsi que les autres peuples, eurent d'abord un chant sans mesure & sans mode, sur une poésie grossière & sans harmonie. Cependant presque toutes les nations, surtout celles du Nord, aimoient les sons aigus, *éclatans* & précipités, tandis que les Hongrois préféroient les sons mous & les mesures lentes : ainsi la nature de leur chant le rendoit plus propre à la voix des femmes qu'à celle des hommes. On voit encore chez les paysans, qui gardent plus long-temps leurs mœurs primitives, les jeunes filles s'assembler aux jours de fêtes, & chanter en chœur des odes & des poésies anciennes, ce qui n'arrive jamais aux jeunes garçons.

Les hommes cultivoient cependant la musique vocale, mais ils ne faisoient usage que d'un chant bruyant, propre à célébrer les hauts faits de la nation ou des héros du pays. Dans la description d'un repas donné par Attila, on rapporte qu'à la droite du trône du roi, étoit placé sur un siége l'*Enckesius* (c'étoit celui qui présidoit à la musique), & qu'après le service, deux hommes chantèrent des vers qu'ils avoient faits pour célébrer les victoires d'Attila. Partie des spectateurs pleuroit, ajoute l'historien ; d'autres entroient en fureur, & demandoient à combattre. On a conservé deux strophes d'une de ces chansons. Les voici en langue originale, en latin & en français :

Emlekerrenk Tegyekvel
Arzythiabolki inttekvel
Magyavoknak eleyekvel
Esazoknak wytez segegrel.

Zythyabolki indwlanek
Hogh ex fewlde ki invenek
Istentylys kyzyry thethenek
En Delyregben le thelepedenek.

Mot à mot en latin.

Memoremus prisca,
Egressum quippè è Scythiâ,
Hungarum majores,
Eorumque strenuam in bello fortitudinem.

Scythiâ egressi sunt,
Ut in hanc regionem advenirent ;
Ipsoque Deo auspice,
In Transylvaniâ domicilium figerent.

« Rappelons à la mémoire les temps reculés, l'émi- » gration de la Scythie, les ancêtres des Hongrois, » leur force & leur courage dans la guerre.

» Ils ont quitté la Scythie pour venir dans cette » région ; & sous les auspices de Dieu même, ils ont » fixé leur demeure dans la Transylvanie. »

La simplicité du chant répondoit sans doute à celle de cette poésie ; mais chez ces peuples grossiers, cette commémoration de la valeur des ancêtres devoit produire un effet indépendant de la beauté musicale & poétique.

Le chant réglé fut introduit en Hongrie avec la religion chrétienne & les belles-lettres. Sous le roi Etienne, plusieurs Hongrois vinrent trouver S. Gérard, leur évêque, & le prièrent de faire instruire leurs enfans dans les lettres. L'évêque, dit l'historien de sa vie, mit ces enfans sous la conduite de Walter, qui leur fit faire de si grands progrès dans la grammaire & dans la musique, que les nobles & les magnats lui confièrent aussi les leurs. Lorsqu'il y eut trente enfans bien instruits dans le chant & la lecture, Gérard en fit des chanoines. Ce fut depuis ce moment que le chant fut affecté au service divin ; & le témoignage du nonce du Pape, rapporté ci dessus, prouve ce qu'il étoit devenu au temps de Mathias Corvin.

Quant au temps où le chant fut en usage à la Cour, on voit dans un diplôme du roi Bela III, de l'année 1192, que ce prince envoya un nommé *Elvin* à Paris, pour y apprendre la mélodie. Peut-être fut-il engagé à cela par la seconde femme qu'il avoit épousée en 1186, & qui étoit Marguerite, fille de notre roi Louis VII. (*M. Ginguené.*)

HORMIUS. On trouve dans quelques auteurs qu'on appeloit ainsi, une sorte de mélodie des Anciens qui n'étoit que rhythmique & ne changeoit point de ton. (*M. de Castilhon.*)

HOTTENTOTS (Musique des). Les *Hottentots* de l'intérieur de l'Afrique ont, comme presque tous les peuples sauvages, une *musique* & des danses. Ils préfèrent, pour ces amusemens, la nuit au jour, parce qu'elle est plus fraîche, & qu'elle invite à la danse, aux plaisirs.

Lorsqu'ils veulent se livrer à cet exercice, ils forment, en se tenant par la main, un cercle plus ou

moins grand, en proportion du nombre des danseurs & des danseuses, toujours symétriquement mêlés. Cette chaîne se fait & tournoie de côté & d'autre; elle se quitte par intervalles pour marquer la mesure. De temps en temps chacun frappe des mains, sans rompre pour cela la cadence. Les voix se réunissent aux instrumens, & chantent continuellement *hoo! hoo!* C'est le refrain général.

Les danseurs font entendre sans cesse un bourdonnement sourd & monotone, qui n'est interrompu que lorsqu'ils se réunissent aux spectateurs pour chanter en chorus le merveilleux *hoo!* qui paroît être l'ame & le point d'orgue de ce magnifique charivari. On finit assez ordinairement par un ballet général, c'est-à-dire, que le cercle se rompt & qu'on danse pêle-mêle, comme chacun l'entend.

Les instrumens qui brillent là par excellence, sont le *goura*, le *joum-joum*, le *rabouquin* & le *romelpot*.

Le *goura* a la forme d'un arc de *Hottentot* sauvage; il est de la même grandeur: on attache une corde de boyau à l'une de ses extrémités, & l'autre bout de la corde s'arrête, par un nœud, dans un tuyau de plume aplatie & fendue. Cette plume déployée forme un triangle isocèle très-alongé, qui peut avoir environ deux pouces de longueur; c'est à la bande de ce triangle qu'est percé le trou qui retient la corde, & la pointe se repliant sur elle-même, s'attache avec une courroie fort mince à l'autre bout de l'arc. Cette corde peut être plus ou moins tendue, selon la volonté du musicien. Lorsque plusieurs *gouras* jouent ensemble, ils ne sont jamais montés à l'unisson.

Tel est ce premier instrument qu'on ne soupçonneroit pas d'être un instrument à vent, quoiqu'il ne soit certainement que cela. On le tient à peu près comme le cor de chasse. Le bout de l'arc où se trouve la plume est à la portée de la bouche du joueur; il l'appuie sur cette plume; &, soit en aspirant, soit en expirant, il en tire des sons assez mélodieux; mais les sauvages qui réussissent le mieux ne savent y jouer aucun air. Ils ne font entendre que des sons flûtés ou lourrés, tels à peu près que les sons harmoniques du violon ou du violoncelle.

Le *goura* change de nom quand il est joué par une femme, uniquement parce qu'elle change la manière de s'en servir: il se transforme en *joum-joum*. Assise à terre, elle le place perpendiculairement devant elle, de la même façon qu'on tient la harpe en Europe; elle l'assujettit par le bas, en passant un pied entre l'arc & la corde, observant de ne point la toucher. La main gauche tient l'arc par le milieu, & tandis que la bouche souffle sur la plume, de l'autre main la musicienne frappe la corde en différens endroits avec une petite baguette de cinq ou six pouces, ce qui opère quelques variétés dans la modulation; mais il faut approcher l'oreille pour saisir distinctement la dégradation des sons. Cette manière de tenir l'instrument est agréable, & prête des grâces à la *Hottentote* qui en joue.

Le *rabouquin* est une planche triangulaire sur laquelle sont attachées trois cordes de boyau soutenues par un chevalet, & qui se tendent à volonté par le moyen de chevilles, comme nos instrumens européens. Ce n'est autre chose qu'une guitare à trois cordes. Tout autre qu'un *Hottentot* en tireroit peut-être quelque parti, & le rendroit agréable; mais celui-ci se contente de le pincer avec ses doigts, & le fait sans suite, sans art, & même sans intention.

Le *romelpot* est le plus bruyant de tous les instrumens de ces sauvages: c'est un tronc d'arbre creux, qui porte deux ou trois pieds, plus ou moins, de hauteur: à l'un des bouts on a tendu une peau de mouton bien tannée, qu'on frappe avec les mains, ou, pour parler plus clairement, avec les poings, quelquefois même avec un bâton. Cet instrument, qui se fait entendre de fort loin, n'est pas à coup sûr un chef-d'œuvre d'invention; mais dans quelque pays que ce soit, c'est assez la méthode de remplacer par du bruit ce qu'on ne peut obtenir du goût.

(*Voyage de M. Levaillant en Afrique.*)

HUITIÈME-DEGRÉ de l'échelle ou de la gamme. C'est l'octave de la tonique dans la gamme majeure ou mineure des Modernes. (Voyez OCTAVE.)

(*De Momigny.*)

HUIT-PIEDS. On nomme ainsi un orgue dont les tuyaux les plus graves ont huit pieds de haut.

Un *huit-pieds* bouché est un orgue dont les tuyaux de quatre pieds, étant bouchés, font l'effet d'un *huit-pieds* ouvert, parce qu'alors la colonne d'air de quatre pieds a le double de chemin à faire pour trouver une issue; ce qui fait qu'au lieu de quatre, elle a huit pieds, & rend l'unisson d'un tuyau ouvert de cette hauteur.

Un *huit-pieds* bouché sonne par conséquent le seize-pieds, & le seize-pieds bouché, le trente-deux pieds.

(*De Momigny.*)

HUSEIND. L'un des douze modes principaux des peuples de l'Orient. Il passe pour l'un des plus savans de leur musique. Les compositeurs en font usage pour le morceaux les plus distingués & les plus difficiles. Voilà du moins ce qu'en racontent ceux qui en parlent.

HYMÉE. Chanson des meûniers chez les anciens Grecs, autrement dite *Epiaulie*. (Voyez ce mot.)

(*J. J. Rousseau.*)

HYMÉNÉE. Chanson des noces chez les anciens Grecs, autrement dite *Epithalame*. (Voyez ce mot.)

(*J. J. Rousseau.*)

HYMNE, *s. f.* Chant en l'honneur des dieux ou des héros. Il y a cette différence entre l'*hymne* & le cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions, & l'*hymne* aux personnes ou aux dieux.

Les premiers chants de toutes les nations ont été des cantiques ou des *hymnes*. Orphée & Linus passoient, chez les Grecs, pour auteurs des premières *hymnes*; & il nous reste parmi les poésies d'Homère, un recueil d'*hymnes* en l'honneur des dieux.

(*J. J. Rousseau.*)

Le mot *hymne* est plutôt du masculin que du féminin au singulier, comme le mot orgue. *Le bel hymne de Castor.*

HYPATE, *adj.* Epithète par laquelle les Grecs distinguoient le tétracorde le plus bas, & la plus basse corde de chacun des deux plus bas tétracordes; ce qui, pour eux, étoit tout le contraire; car ils suivoient, dans leurs dénominations, un ordre rétrograde au nôtre, & plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix est arbitraire, puisque les idées attachées aux mots *aigu* & *grave* n'ont aucune liaison naturelle avec les idées attachées aux mots *haut* & *bas*.

On appeloit donc *tétracorde hypaton*, ou des *hypates*, celui qui étoit le plus grave de tous, & immédiatement au-dessus de la *proslambanomène*, ou plus basse corde du mode; & la première corde du tétracorde qui suivoit immédiatement celle-là, s'appeloit *hypate-hypaton*, c'est-à-dire, comme le traduisoient les Latins, la principale du tétracorde des *principales*.

Le tétracorde immédiatement suivant du grave à l'aigu s'appeloit *tétracorde méson*, ou des moyennes; & la grave corde s'appeloit *hypate-méson*, c'est-à-dire, la principale des moyennes.

Nicomaque le Gérasénien prétend que ce mot d'*hypate*, *principale*, *élevée* ou *suprême*, a été donné à la plus grave des cordes du diapason, par allusion à Saturne, qui des sept planètes est la plus éloignée de nous. On se doutera bien par-là que ce Nicomaque étoit pythagoricien. (*J. J. Rousseau.*)

HYPATE-HYPATON. C'étoit la plus basse corde du plus bas tétracorde des Grecs, & d'un ton plus haut que la proslambanomène. (Voyez HYPATE.)

(*J. J. Rousseau.*)

HYPATE-MÉSON. C'étoit la plus basse corde du second tétracorde, laquelle étoit aussi la plus aiguë du premier, parce que ces deux tétracordes étoient conjoints. (Voyez HYPATE.) (*J. J. Rousseau.*)

HYPATOÏDES. Sons graves. (Voyez LAPSIS.)

(*J. J. Rousseau.*)

HYPERBOLEIEN, *adj.* Nome ou chant de même caractère que l'hexarmonien. (Voyez HEXARMONIEN.) (*J. J. Rousseau.*)

HYPERBOLÉON. Le tétracorde *hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq tétracordes du système des Grecs.

Ce mot est le génitif du substantif pluriel ὑπερβολαι, *sommets*, *extrémités*; les sons les plus aigus étant à l'extrémité opposée des graves.

(*J. J. Rousseau.*)

HYPER-DIAZEUXIS. Description des deux tétracordes, séparés par l'intervalle d'une octave, comme étoient le tétracorde des hypates & celui des hyperbolées. (*J. J. Rousseau.*)

HYPER-DORIEN. Mode de la musique grecque, autrement appelé *mixo-lydien*, duquel la fondamentale ou tonique étoit une quarte au-dessus de celle du mode *dorien*. (Voyez MODE.)

On attribue à Pythoclide l'invention du mode *hyper-dorien*. (*J. J. Rousseau.*)

HYPER-ÉOLIEN. Le pénultième à l'aigu des quinze modes de la musique des Grecs, & duquel la fondamentale ou tonique étoit une quarte au-dessus de celle du mode *éolien*. (Voyez MODE.)

Le mode *hyper-éolien*, non plus que l'hyper-lydien qui le suit, n'étoit pas si ancien que les autres. Aristoxène n'en fait aucune mention, & Ptolomée, qui n'en admettoit que sept, n'y comprenoit pas ces deux-là. (*J. J. Rousseau.*)

HYPER-IASTIEN, ou MIXO-LYDIEN AIGU. C'est le nom qu'Euclide & plusieurs Anciens donnent au mode appelé plus communément *hyper-ionien*.

HYPER-IONIEN. Mode de la musique grecque, appelé aussi par quelques-uns *hyper-iastien*, ou *mixo-lydien aigu*, lequel avoit sa fondamentale une quarte au-dessus de celle du mode *ionien*. Le mode *ionien* est le douzième en ordre du genre à l'aigu, selon le dénombrement d'Alipius. (Voyez MODE.)

(*J. J. Rousseau.*)

HYPER-LYDIEN. Le plus aigu des quinze modes de la musique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une quarte au-dessus de celle du mode *lydien*. Ce mode, non plus que son voisin l'hyper-éolien, n'étoit pas si ancien que les treize autres; & Aristoxène, qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voyez MODE.)

HYPER-MIXO-LYDIEN. Un des modes de la musique grecque, autrement appelé *hyper-phrygien*. (Voyez ce mot.) (*J. J. Rousseau.*)

HYPER-MÈSE. (Voyez MÈSE.)

HYPER-PHRYGIEN, appelé aussi par Euclide *hyper-mixo-lydien*, est le plus aigu des treize modes

d'Aristoxène, faisant le diapason ou l'octave avec l'hypo-dorien, le plus grave de tous. (Voyez MODE.)

HYPO. Préposition grecque qui signifie sous ou au-dessous.

In hypo-diapason signifie qu'il faut prendre ce qui est écrit à l'octave au-dessous.

In hypo-diapente, à la quinte au-dessous.

In hypo-diatessaron signifie à la quarte au-dessous.

C'est dans l'explication des canons anciens que ces indications différentes se trouvent ordinairement; & l'on doit voir quel rôle important jouent les tétracordes dans ces compositions, dont ils ont fourni l'idée, puisque c'est toujours au tétracorde conjoint ou disjoint au-dessus ou au-dessous que la réplique y a lieu quand ce n'est point à l'octave, qui est le double tétracorde. C'est là aussi ce qui faisoit dire aux Anciens que l'octave, la quinte & la quarte sont les trois intervalles parfaits; mais cela ne se disoit qu'en parlant de la mélodie; car pour l'harmonie ou l'ensemble des sons, il n'y a dans ces trois intervalles ou vraie consonnance que l'octave; & c'est là malheureusement ce que n'ont point compris les traducteurs des Anciens, & ce qui auroit brouillé à jamais le théorie avec la musique, si nous n'avions puissamment travaillé à leur réconciliation en publiant nos découvertes, & en mettant partout la vérité à la place de l'erreur & des préjugés.

Comment n'a-t-on pas compris avant moi, que les Anciens ne chantant ni à la quarte ni à la quinte l'un de l'autre, mais seulement à l'unisson ou à l'octave, ils ne pouvoient traiter de la quarte ou de la quinte comme d'intervalles simultanés, puisqu'ils n'admettoient de simultanéité qu'en faveur de l'octave ou de l'unisson?

C'est cependant pour n'avoir pas fait cette observation toute simple, que la théorie des Modernes est devenue un chaos & un tissu de contradictions perpétuelles. (*De Momigny.*)

HYPO-DIAZEUXIS est, selon le vieux Bacchius, l'intervalle de quinte qui se trouve entre deux tétracordes séparés par une disjonction, & de plus par un troisième tétracorde intermédiaire.

Ainsi il y a *hypo-diazeuxis* entre les tétracordes hypaton & diézeugménon, & entre les tétracordes synnéménon & hyperboléon. (Voyez TÉTRACORDE.) (*J. J. Rousseau.*)

HYPO-DORIEN. Le plus grave de tous les modes de l'ancienne musique. Euclide dit que c'est le plus élevé; mais le vrai sens de cette expression est expliqué au mot HYPATE.

Le mode *hypo-dorien* a sa fondamentale une quarte au-dessous de celle du mode dorien. Il fut inventé, dit-on, par Phyloxène; ce mode est affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majesté. (*J. J. Rousseau.*)

Tous ces modes placés à la quarte l'un de l'autre, & qui ne font qu'une suite de tétracordes conjoints, n'avoient de véritable caractère que celui que donne la différence des degrés du grave à l'aigu, & les différentes dispositions des sept notes de la gamme d'*ut*. Le reste dépendoit des idées accessoires que les paroles qu'on y joignoit & la cérémonie dans laquelle on les chantoit, pouvoient rappeler. Il n'y a point eu d'inventeurs de ces modes; c'est l'enchaînement naturel des tétracordes qui les donne tous. (*De Momigny.*)

HYPO-ÉOLIEN. Mode de l'ancienne musique, appelé pas Euclyde *hypo-lydien grave*. Ce mode a sa fondamentale une quarte au-dessous de celle du mode éolien. (Voyez ce mode.) (*J. J. Rousseau.*)

HYPO-IASTIEN. (Voyez HYPO-IONIEN.)

HYPO-IONIEN. Le second des modes de l'ancienne musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle *hypo-iastien* & *hyo-phrygien grave*. Sa fondamentale est une quarte au-dessus du mode ionien. (Voyez MODE.) (*J. J. Rousseau.*)

HYPO-LYDIEN. Le cinquième mode de l'ancienne musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *hypo-iastien* ou *hypo-phrygien grave*. Sa fondamentale est une quarte au-dessous de celle du mode lydien. (Voyez MODE.)

Euclide distingue deux modes *hypo-lydiens*, savoir, l'aigu qui est celui de cet article, & le grave qui est le même que l'*hypo-éolien*.

Le mode *hypo-lydien* étoit propre aux chants funèbres, aux méditations sublimes & divines; quelques-uns en attribuent l'invention à Polymnestre de Colophon; d'autres, à Damon l'athénien. (*J. J. Rousseau.*)

Il y a de la bonhomie à répéter ainsi tout ce que les préjugés des Anciens avoient entassé de fausses idées dans la tête de ceux qui ne raisonnent pas.

HYPO-MIXO-LYDIEN. Mode ajouté par Gui, moine d'Arezzo, à ceux de l'ancienne musique: c'est proprement le plagal du mode *mixo-lydien*, & sa fondamentale est la même que celle du mode dorien. (Voyez MODE.) (*J. J. Rousseau.*)

HYPO-PHRYGIEN. Un des modes de l'ancienne musique, dérivé du mode phrygien, dont la fondamentale étoit une quarte au-dessus de la sienne.

Euclide parle encore d'un autre mode *hypo-phrygien* au grave de celui-ci: c'est celui qu'on appelle plus correctement *hypo-ionien*. (Voyez ce mot.)

Le caractère du mode *hypo-phrygien* étoit calme, paisible & propre à tempérer la véhémence du phry-

gien. Il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pythios & l'élève de Socrate. (*J. J. Rousseau.*)

Encore un inventeur de mode; il en pleut! Pourquoi ne s'est-on pas avisé de nous donner aussi le nom de l'inventeur de la basse-taille, de la taille, de la haute-contre & du dessus? Et quant aux caractères des modes, est-ce qu'on ne sait pas qu'on chante le *Dies ira*, *Dica d'jannetta* des *Petits Savoyards* & *Vive Henri IV*, dans le même? Il n'y a que le mouvement, le rhythme & la suite des sons qui diffèrent dans chacun. (*De Momigny.*)

HYPO-PROSLAMBANOMENOS. Nom d'une corde ajoutée, à ce qu'on prétend, par Gui d'Arezzo, un ton plus bas que la *proslambanomène* des Grecs, c'est-à-dire, au-dessous de tout le système. L'auteur de cette nouvelle corde la désigna par la lettre Γ de l'alphabet grec, & de-là nous est venu le nom de la *gamme.* (*J. J. Rousseau.*)

HYPORCHEMA. Sorte de cantique sur lequel on dansoit aux fêtes des dieux.

HYPO-SYNAPHE est, dans la musique des Grecs, la disjonction de deux tétracordes séparés par l'interposition d'un troisième tétracorde conjoint avec chacun des deux; en sorte que les cordes homologues de deux tétracordes disjoints par *hypo-synaphe* ont entr'elles cinq tons ou une septième mineure d'intervalle. Tels sont les deux tétracordes *hypaton* & *synéménon.* (*J. J. Rousseau.*)

I.

IALÈME. Sorte de chant funèbre jadis en usage parmi les Grecs, comme les *linos* chez le même peuple, & le *manéros* chez les Egyptiens. (Voyez CHANSON.) (*J. J. Rousseau.*)

IAMBE. Mode ou nome que Pollux met au nombre des modes propres aux petits joueurs de cithare.

Le *iambe*, selon le même auteur, étoit aussi la troisième partie du nome pythien.

Suivant Strabon, le *ïambe* composoit avec le dactyle la quatrième partie de ce même nome.

IAMBIDES. Nomes à l'usage des petits joueurs de cithare. (Voyez IAMBE.)

IAMBIQUE, *adj.* Il y avoit dans la musique des Anciens deux sortes de vers *iambiques*, dont on ne faisoit que réciter les uns au son des instrumens, au lieu que les autres se chantoient.

On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'accompagnement des instrumens sur une simple récitation, & tout ce qu'on en peut conclure raisonnablement, c'est que la plus simple manière de prononcer la poésie grecque, ou du moins l'*iambique*, se faisoit par des sons appréciables, harmoniques, & tenoit encore beaucoup de l'intonation du chant. (*J. J. Rousseau.*)

IAMBYCE. Parmi les instrumens à cordes dont Pollux fait mention, on en trouve un, nommé *iambyce*, que Mersonius dit être une espèce de cythare triangulaire. (*De Momigny.*)

IASTIEN. Nom donné par Aristoxène & Alypius au mode que les autres auteurs appellent plus communément *ionien*. (Voy. MODE.) (*J. J. Rousseau.*)

ICITALI. Nom donné par les Turcs à un instrument qui n'a que deux cordes d'acier, à l'unisson.

IDOUTHOS. Nom d'une espèce de flûte.

IMITATION, *s. f.* La musique dramatique ou théâtrale concourt à l'*imitation*, ainsi que la poésie & la peinture. C'est à ce principe commun que se rapportent tous les beaux-arts, comme l'a montré M. le Batteux; mais cette *imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la poésie. La peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens, & à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La musique sembleroit avoir les mêmes bornes, par rapport à l'ouïe; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles. Par un prestige presqu'inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille, & la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude & le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit, comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse.

Mais la musique agit plus intimement sur nous, en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on ne peut exciter par un autre; & comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la musique les *imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du contemplateur.

Non-seulement il agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens, mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & serein, & répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot HARMONIE, qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mène à l'*imitation* musicale, puisqu'il n'y a aucun rapport entre des accords & les objets qu'on veut peindre, ou les passions que l'on veut exprimer. Je ferai voir au mot MÉLODIE, quel est ce principe que l'harmonie ne fournit pas, & quels traits donnés par la nature sont employés par la musique pour représenter ces objets & ces passions. (*J. J. Rousseau.*)

IMITATION. Une des manies de J. J. Rousseau est de prétendre que la mélodie seule est imitative, & que l'harmonie ne l'est point. Ceci implique contradiction; car de quoi se compose l'harmonie? N'est-ce pas de plusieurs mélodies réunies? Qu'est-ce donc que la mélodie? Rien autre chose que la principale des mélodies, dont l'ensemble forme l'harmonie: en conséquence il est donc absurde de vouloir prétendre que la partie principale d'un tout exprime les objets en les imitant en quelque manière que ce soit,

&

& que ce tout, qui contient cette partie & toutes les autres, ne puisse ni peindre ni imiter.

Je conçois bien que J. J. Rousseau réduit ici, dans sa pensée, l'harmonie à la succession d'accords la plus insignifiante & la plus dépourvue de chant & d'expression; mais ce n'est pas là ce que l'on entend ni doit entendre par le mot *harmonie;* car l'harmonie n'est autre chose qu'un tout dont les parties, en se faisant sentir & distinguer, ne laissent point de former un véritable ensemble.

Une mélodie très-monotone peut être la partie principale d'une harmonie également dépourvue d'expression, mais qui pourroit aussi, par un meilleur choix d'accords & de parties, former un tout assez intéressant. Comment peut-on être philosophe, homme sensible & musicien, être Rousseau, ce protateur sublime, & dire qu'il n'y a aucun rapport entre des accords & les objets qu'on veut peindre, ou les passions que l'on veut exprimer?

N'est-ce pas dans la même échelle que les sons de l'une & de l'autre sont pris?

Rousseau vous dira son secret à l'article Mélodie. C'est là qu'il étaie son paradoxe en faveur de la mélodie contre l'harmonie, de toute la brûlante chaleur de son éloquence, mais non de toute la force du raisonnement; car ce dernier est absolument contre lui. C'est, selon Rousseau, l'accent des langues qui donne à la mélodie ce talisman qui la rend susceptible d'imiter les sentimens & les passions; d'où il s'ensuivroit qu'il n'y auroit de mélodie que pour les voix. Si la même mélodie exprime quelque chose quand une voix la chante, accompagnée de paroles, ne dit plus rien quand un instrument l'exécute, alors il ne faut pas imputer à la musique l'expression de cette mélodie, mais à la voix, à la parole & à son accent, puisque, lorsque cette voix, ces paroles & ces accens n'y sont plus réunis, il n'y a plus d'expression dans la suite des sons dont se compose cette mélodie. Si, au contraire, l'heureux choix de sons de cette mélodie conserve, même sur les divers instrumens, quelque chose de vraiment expressif & de passionné, ce n'est point à l'accent des langues qu'elle en est redevable, mais aux sons de l'échelle musicale.

A quoi que puisse convenablement s'unir une belle voix & de belles paroles, il est certain qu'elles en augmenteront l'expression de toute la leur, ou du moins de tout ce qu'elles conserveront de leur force dans cette réunion; mais il ne faut pas confondre ce qui appartient à l'une avec ce qui appartient à l'autre; sans quoi, au lieu de raisonner, on déclamera avec passion, & l'on ne prouvera rien, malgré que l'on parvienne souvent, par ce moyen fallacieux, à tromper ceux qui ne sont pas assez en garde contre la puissance des mots & des raisonnemens spécieux.

Est-ce bien le philosophe de Genève qui a imprimé *que la peinture n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais aux sens & à un seul sens, & qu'elle ne peint que les objets soumis à la vue?* Est-il besoin de réfuter une opinion si mal fondée, & qui annonceroit l'irréflexion la plus complète, si l'on ne savoit que les penseurs les plus profonds peuvent quelquefois être assez distraits pour parler comme ceux qui ne pensent jamais. C'est par les yeux que la peinture s'adresse à l'ame, au cœur & à l'imagination; mais ce n'est pas plus aux yeux que la peinture veut parler, que la musique à l'oreille. Je suppose que tout, dans la nature, soit muet pour l'oreille, est-ce que rien n'y parleroit à l'esprit?

Quoi! les images seules ne diroient rien à l'imagination! N'est-ce pas vouloir que la peinture soit muette pour le plus grand de tous les peintres?

N'entends-je pas mugir les vagues qui sont sur cette toile? Ne vois-je pas se mouvoir en tumulte tous ces êtres *immobiles* qui composent l'équipage de ce vaisseau prêt à s'engloutir?

Quoi! toutes ces physionomies qui me poursuivent dans mon sommeil, se sont toutes arrêtées à ma rétine, & n'ont point pénétré jusqu'à mon ame, qui en est cependant toute bouleversée!

Quoi! cette madone qui inspire une dévotion si pure & si douce à cette jeune vierge qui est agenouillée devant elle, & ce joli minois qui inspire des desirs si vifs à cet amateur de la peinture & de la beauté, qui le lorgne, ne s'expriment qu'aux yeux de l'un & de l'autre!

Les langues de convention qui ne sont pas astreintes à dessiner les objets ou à reproduire leurs mouvemens ou quelque chose d'analogue, ont sans doute un grand avantage sur les langues naturelles, telles que la musique & la peinture, parce qu'au moyen de signes sans valeur naturelle, ces langues de convention peuvent tout exprimer avec ce qui ne dit rien que conventionnellement; mais cet avantage est surpassé en plus d'un cas par la peinture réelle des objets produite par les sons ou les couleurs; car il est des choses que le plus foible tableau dit mieux que la meilleure description. (*De Momigny.*)

Imitation, dans son sens technique, est l'emploi d'un même chant ou d'un chant semblable dans plusieurs parties qui les font entendre l'une après l'autre à l'unisson, à la quinte, à la quarte, à la tierce, ou à quelqu'autre intervalle que ce soit. L'*imitation* est toujours bien prise, même en changeant plusieurs notes, pourvu que ce même chant se reconnoisse toujours, & qu'on ne s'écarte point des lois d'une bonne modulation. Souvent, pour rendre l'*imitation* plus sensible, on la fait précéder de silence ou de notes longues qui semblent laisser éteindre le chant au moment que l'*imitation* le ranime. On traite l'*imitation* comme on veut; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté; en un mot, les règles en sont aussi relâchées, que celles de la fugue sont sévères; c'est pourquoi les grands maîtres la

dédaignent, & toute *imitation* trop affectée décèle presque toujours un écolier en composition.

(*J. J. Rousseau.*)

Imitations des dessins. Il est faux que l'*imitation* des dessins ait été dédaignée par les grands maîtres. Que seroient, sans les nombreuses *imitations* qu'elles renferment, les magnifiques symphonies d'Haydn, ses quatuor, ceux de Mozart, & les ouvrage les plus admirables des compositeurs du premier ordre?

On sait bien que dans la peinture vive & animée des passions théâtrales, on ne va point s'amuser à calculer froidement des *imitations* étrangères au sujet que l'on traite, & qui détourneroient l'attention de l'auditeur du but réel; mais l'axiôme qui dit qu'il faut que chaque chose soit à sa place, n'est pas plus ni moins applicable aux *imitations* qu'à tout autre objet; & les *imitations* affectées, maladroites ou trop communes des écoliers, ne prouvent rien contre celles dont le vrai génie & le savoir réunis enrichissent les productions propres à servir de modèle en tout temps & en tout lieu.

Quoique toute difficulté vaincue ait son mérite, il ne faut pas donner trop de prix à celles qui ne sont véritablement que des obstacles surmontés par la patience & le calcul. Mais quand il résulte de beaux effets d'une *imitation* régulière & canonique, alors on doit applaudir à la fois à l'inspiration & à la combinaison qui l'ont formée. Il n'est point de doute que l'on ne doive préférer l'*imitation* tronquée d'un dessin qui a de la vie & de la chaleur, ou une expression prononcée quelconque, à la froide & fastidieuse combinaison bien exacte, qui ne dit rien au cœur ni à l'ame.

Le canon & la fugue sont à plusieurs égards des inventions d'hommes supérieurs qui, supportant trop facilement les entraves du contre-point ordinaire, s'en sont imposé de plus fortes; mais en se prescrivant d'être canoniques dans leurs *imitations*, ils n'ont pas eu l'intention de se permettre de manquer jamais de clarté & d'effet.

La clarté & l'effet passent nécessairement avant la régularité des *imitations*; & tout ce qui nuit à l'une & à l'autre doit être modifié ou supprimé.

Qu'importe à ceux qui écoutent vos compositions que vous ayez conservé exactement le dessin original dans les *imitations*, & que vous l'ayez accompagné de plusieurs contre-sujets, si l'effet total est tel que l'on ne s'aperçoit d'aucun de ces divers mérites, & que l'on ne puisse démêler l'un de l'autre ces chants qui s'entre-détruisent.

La fugue, dans ses petites règles particulières & dans ses formes purement scolastiques, n'est qu'une invention pédantesque qui n'intéresse que ceux qui sont instruits des conditions des problèmes qu'elle résout & de la difficulté de les remplir en tout point; mais pour ceux qui n'en ont aucune connoissance & qui ne jugent d'un morceau que par son expression, son mouvement & ses effets, il ne leur importe nullement que vous ayez vaincu tous ces obstacles, si votre fugue n'offre que froideur & confusion.

Il faut l'avouer, il n'est que très-peu de fugues, même parmi celles qui ont le droit de servir de modèle, qui conservent assez de clarté & d'unité dans le conflit des parties & des dessins pour ne pas causer plus de fatigue à concevoir que de plaisir à entendre. Conserver de la fugue tout ce qu'elle a qui agite & transporte, tout ce qui dénote un beau savoir & du vrai génie, & abandonner le reste à la poussière des classes, tel est le précepte de la raison & l'exemple que nous donnent les plus grands maîtres dans leurs compositions théâtrales & dans leurs musiques de concert, *di camera*, ou de salon.

Les *imitations* étant l'un des moyens puissans de varier un morceau sans y prodiguer les motifs différens à profusion, il n'y a que l'ignorance la plus crasse qui n'en puisse tirer parti & qui soit forcée de s'en priver.

L'*imitation* est, 1°. *parfaite*, *obligée* ou *contrainte*, c'est-à-dire, exacte en tout point, & se fait à la seconde, à la quarte, à la quinte, ou à tel autre intervalle que le permet la modulation dans laquelle on se trouve, ou le ton dans lequel on passe.

2°. Elle est libre, imparfaite ou inexacte.

3°. Elle peut être directe & parfaite, ou directe & inexacte, c'est-à-dire, qu'elle suit les mêmes mouvemens du sujet & dans le même sens, d'une manière conforme en tout ou avec des différences.

4°. Elle peut être rétrograde, c'est-à-dire, prise de la fin au commencement.

5°. Elle peut être renversée & directe, & 6°. renversée & rétrograde, quand elle prend en descendant tout ce qui monte, & en montant tout ce qui descend dans le dessin qu'elle imite.

L'*imitation* directe étant la plus sensible, est aussi la plus usitée & souvent la plus facile. Il y a une recherche dans les autres qui échappe à la foule, & dont les plus habiles ne sont souvent avertis que par les yeux. Il y a une sorte d'enfantillage fort savant & fort grave à s'imposer sans besoin la tâche des *imitations* rétrogrades, ou, par mouvement contraire, tout ce qui n'est pas senti devenant nul.

Les tours de force ont leur prix sans doute, mais ce n'est pas là le vrai but des arts.

Comme on imite en grand ou en petit dans la peinture, les *imitations* se font aussi par augmentation ou par diminution de valeur des notes du dessin. On peut donc doubler, quadrupler la valeur des notes d'un dessin, ou la diminuer de moitié, des trois quarts ou des sept huitièmes, &c. &c.

Quelle que soit la tâche que l'on s'impose, il faut

non-seulement la remplir avec exactitude, mais de manière à produire tout l'effet possible. (*De Momigny.*)

IMPARFAIT, *adj.* Ce mot a plusieurs sens en musique.

Un accord *imparfait* est, par opposition à l'accord parfait, celui qui porte une sixte ou une dissonance; &, par opposition à un accord plein, c'est celui qui n'a pas tous les sons qui lui conviennent & qui doivent le rendre complet. (Voyez Accord.)

Le temps ou mode *imparfait* étoit, dans nos anciennes musiques, celui de la division double. (Voyez Mode.)

Une cadence *imparfaite* est celle qu'on appelle autrement *cadence irrégulière.* (Voyez Cadence.)

Une consonnance *imparfaite* est celle qui peut être majeure ou mineure, comme la tierce & la sixte. (Voyez Consonnance.)

On appelle, dans le plain-chant, *modes imparfaits* ceux qui sont défectueux en haut ou en bas, & restent en deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.
(*J. J. Rousseau.*)

IMPROVISER, *v. n.* C'est faire & chanter inpromptu des chansons, airs & paroles qu'on accompagne communément d'une guitare ou autre pareil instrument.

Il n'y a rien de plus commun en Italie, que de voir deux masques se rencontrer, se défier, s'attaquer, se riposter ainsi par des couplets sur le même air, avec une vivacité de dialogue, de chant, d'accompagnement dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *improviser* est tout-à-fait italien; mais comme il se rapporte à la musique, j'ai été contraint de le franciser pour faire entendre ce qu'il signifie.
(*J. J. Rousseau.*)

Improviser. Si ce mot, dont J. J. Rousseau paroît avoir enrichi notre langue, n'étoit pas connu en France, ce qu'il exprime étoit du moins pratiqué depuis qu'il y a des organistes, des clavecinistes, des pianistes, & même des violons & autres instrumentistes.

L'improvisation est particulièrement du ressort de l'organiste consommé dans son art, & doué d'une inspiration abondante & facile. Ce musicien est sans contredit le premier de tous, puisqu'il est astreint à faire à l'*improviste* & à l'instant même ce que les autres font à loisir & à vingt reprises différentes.

Mais on sent que, sur dix mille organistes, on doit à peine en compter quelques-uns qui remplissent à peu près la tâche extraordinairement difficile qui leur est imposée.

Il est parmi les organistes, comme parmi les peintres, beaucoup de barbouilleurs; mais pour peu qu'un organiste se distingue de la foule, il possède déjà un mérite assez rare pour être estimé de ceux qui savent combien il est difficile d'*improviser* d'une manière pure & agréable sur toutes sortes de sujet. (Voyez Organistes.)

La musique étant une langue naturelle parfaitement régulière & conforme à notre organisation, il est plus facile d'*improviser* dans ce langage que dans ceux dont les mots sont de convention; mais la plupart des improvisations sont des lieux communs de musique ou d'éloquence qui supposent plus de mémoire encore que de génie. Pour *improviser* avec succès, il faut, à une grande habitude du langage que l'on emploie, ou du clavier que l'on parcourt, unir une ame qui s'exalte aisément, un cœur facile à échauffer & à émouvoir, avec un esprit assez présent pour ne pas laisser les idées qu'il convient de rappeler plusieurs fois, afin qu'il y ait plus d'unité & d'ensemble dans les pensées qui composent un morceau créé de cette manière.

Tout compositeur est plus ou moins capable d'*improviser.* Cependant on a vu des hommes d'un grand talent ne pouvoir presque rien trouver *inpromptu*, mais cela venoit plutôt de ce qu'ils manquoient d'exercice sur un instrument quelconque ou d'habitude de s'énoncer, que de la stérilité de leur génie; car si cette stérilité apparente eût été réelle, ils eussent été également incapables de rien produire dans le silence du cabinet, où le génie n'est plus retenu par la timidité & la défiance de soi-même qu'inspire souvent un auditoire nombreux, & de la bienveillance duquel on peut avoir lieu de douter. (*De Momigny.*)

INCOMPOSÉ, *adj.* Un intervalle *incomposé* est celui qui ne peut se résoudre en intervalles plus petits, & n'a point d'autre élément que lui-même; tel, par exemple, que le dièse enharmonique, le comma, même le demi-ton.

Chez les Grecs, les intervalles *incomposés* étoient différens dans les trois genres, selon la manière d'accorder les tétracordes.

Dans le diatonique, le semi-ton & chacun des deux tons qui le suivent, étoient des intervalles *incomposés*.

La tierce mineure, qui se trouve entre la troisième & la quatrième corde dans le genre chromatique, & la tierce majeure, qui se trouve entre les mêmes cordes dans le genre enharmonique, étoient aussi des intervalles *incomposés*. En ce sens, il n'y a dans le systême moderne qu'un seul intervalle *incomposé*, savoir, le semi-ton. (Voyez Semi-ton.) (*J. J. Rousseau.*)

On trouve partout que le tétracorde chromatique des Anciens procédoit par deux semi-tons consécutifs & une tierce mineure, & l'enharmonique par deux quarts de ton & une tierce majeure; mais il est évident que l'on prend ici une indication, une chose incomplète & non achevée pour une chose entière &

complète. *Si ut, ut# mi*, n'est point un tétracorde chromatique grec complet, mais une indication abrégée de *si ut, ut# ré, ré# mi.*

Vouloir que *si si# ut mi* soit un tétracorde enharmonique complet, est une erreur plus palpable encore; car *si si# ut mi* n'est pas de la musique ni grecque, ni italienne, ni française, ni allemande, mais c'est l'abrégé du tétracorde *si ut, si# ut#, ut# ré, ut X ré# & ré# mi*, qui forme un système de huit cordes différentes, renfermées dans les bornes du tétracorde diatonique *si ut ré mi.* Ceux qui se sont avisés de parler du tétracorde chromatique & de l'enharmonique des Anciens, n'ont donc fait que copier littéralement & sans en comprendre le sens, ce qu'il est dit de ces tétracordes dont on n'offre que l'abrégé; car quel est le musicien qui puisse voir de la musique dans *si si# ut mi*?

Que des monocordistes sans oreille & totalement étrangers à la musique, voient sur le papier & d'après les divisions de la corde, un tétracorde enharmonique grec dans *si si# ut mi*, cela peut se concevoir, puisque c'est là tout ce que savent ou croient savoir de cet enharmonique des Anciens qui procédoit bien certainement, selon eux, par quart de ton, parce qu'il est clair que *si si# ut* forment deux quarts de ton, si le *si# ut* est vraiment à mi-chemin de *si* & d'*ut*, qui ne sont qu'à un demi-ton l'un de l'autre; mais comme la pratique de la musique & l'expérience de chaque musicien lui apprend d'une manière positive qu'il est impossible que la musique admette des quarts de ton, parce que notre organisation s'y refuse, il s'ensuit que c'est par erreur que l'on croit le semi-ton *si ut* divisé en deux par *si#*.

Le passage par quarts de ton de *si* à *si# ut* est une chose insaisissable & impraticable en musique, parce que les intervalles *si si#* & *si# ut* ne sont point de l'échelle musicale, qui n'a & ne peut avoir que des semi-tons, malgré qu'elle renferme un *si*, un *si#* & un *ut* naturel.

Comment parvient-on à sentir ces trois cordes différentes? En faisant succéder *ut* à *si* & *ut#* à *si#*. Quelle est l'intonation du *si#*? est-ce la même que celle de l'*ut*? Oui, sur les instrumens tempérés, quoique sur ceux où l'intonation n'est pas fixée, elle puisse différer de quelque chose, en certain cas, & selon que l'on est amené à ce *si#*.

Par exemple, quand on passe immédiatement de l'une à l'autre de ces deux intonations, comme de *ut* à *si#* ou de *si#* à *ut*, il faut alors que l'intonation soit la même pour ces deux notes différentes, sans quoi l'on formeroit un intervalle faux & anti-musical. Mais si l'on fait *ré ut#, ut# si#, si# ut#*, alors il n'est pas nécessaire que le *si#* ait la même intonation que l'*ut* naturel; il peut être un peu plus haut sans sortir des bornes musicales; un peu plus bas que l'*ut*, il seroit moins agréable, vu qu'il cadence avec *ut#*; & que moins le demi-ton est grand, sans cesser d'être un vrai demi-ton, & plus il semble appeler fortement la corde avec laquelle il cadence & se marie musicalement.

Cette observation est de la plus haute importance, & c'est elle qui explique l'inexplicable enharmonique des Anciens. (*De Momigny.*)

INDIGITAMENTA. Hymnes à l'honneur des dieux. Quelques-uns prétendent que c'étoient particulièrement les hymnes à l'honneur des dieux indigètes. (*M. de Castilhon.*)

INHARMONIQUE, *adj.* de tout genre. On appelle *intervalles inharmoniques* tous ceux qui ne peuvent entrer dans la composition d'un véritable accord. Tels sont la seconde mineure directe ou renversée, la tierce diminuée, la quarte diminuée, la quinte superflue, la septième majeure & la superflue. Quant à la sixte superflue, elle est mixte, moitié harmonique, moitié *inharmonique*. (Voyez l'échelle des *intervalles harmoniques* à mon article HARMONIQUE.)

On appelle quelquefois relation *inharmonique*, ce que l'on nomme plus communément *fausse relation*, telle que le triton & autres. (*De Momigny.*)

INSTRUMENT, *s. m.* Terme générique sous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre & varier les sons, à l'exemple de la voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc, & d'exciter ensuite, par leurs vibrations dans cet air agité, des ondulations assez fréquentes, peuvent donner du son; & tous les corps capables d'accélérer ou de retarder ces ondulations, peuvent varier les sons. (Voyez SON.)

Il y a trois manières de rendre des sons sur des *instrumens*; savoir: par les vibrations des cordes, par celles de certains corps élastiques, & par la collision de l'air enfermé dans des tuyaux. J'ai parlé au mot MUSIQUE de l'invention de ces *instrumens*.

Ils se divisent généralement en *instrumens à cordes*, *instrumens à vent*, *instrumens de percussion*. Les *instrumens à cordes*, chez les Anciens, étoient en grand nombre; les plus connus sont les suivans: *lyra, psalterium, trigonium, sambuca, cithara, pactis, magas, barbiton, testudo, epigonium, simmicium, epandoron*, &c. On touchoit tous ces *instrumens* avec les doigts ou avec le *plectrum*, espèce d'archet.

Pour les principaux *instrumens à vent*, ils avoient ceux appelés *tibia, fistula, tuba, cornu, lituus*, &c.

Les *instrumens de percussion* étoient ceux qu'ils nommoient *tympanum, cymbalum, crepitaculum, tintinnabulum, crotulum*, &c. Mais plusieurs de ceux-ci ne varioient point les sons. (*J. J. Rousseau.*)

INSTRUMENS DE MUSIQUE. Aucune partie de la musique n'est plus difficile à compléter que celle des *instrumens*; aussi je ne me flatte pas, à beaucoup près, de l'avoir fait; j'ai simplement tâché de

ramaſſer au moins le nom de beaucoup d'*inſtrumens*.

On peut diviſer les *inſtrumens* en anciens, modernes & étrangers.

Parmi les *inſtrumens* anciens, ſe trouvent ceux des Hébreux, des Grecs, des Egyptiens & des Romains.

Quant aux *inſtrumens* des Hébreux, ils étoient à cordes, à vent & de percuſſion; & on trouve une deſcription de chaque *inſtrument* dans un ouvrage du rabbin Abraham Arie de Mutina, médecin de profeſſion. Cet ouvrage, intitulé: *Scillte Haggiborin* (le Bouclier des Vaillans), contient la deſcription de tout ce qui ſe trouvoit dans le temple de Jéruſalem, & par conſéquent des *inſtrumens* de muſique des Juifs. Kircher, qui attribue le *Scillte* au rabbin Abraham Haunax, s'eſt ſervi des deſcriptions qui s'y trouvent: il donne auſſi les figures de ces *inſtrumens*. Quelques-unes de ces figures ſont ſimplement faites d'après les deſcriptions, & les autres ont été tirées d'un ancien manuſcrit du Vatican. La plupart de ces *inſtrumens* peuvent très-bien avoir exiſté réellement, à quelques corrections près, qu'on trouvera à chaque article. Tous les articles ſans citation ſont tirés de Kircher. J'ai eu ſoin d'indiquer aux autres les ſources où j'ai puiſé.

Je n'ai preſque fait aucun uſage des *inſtrumens* des Hébreux de dom Calmet, parce que la plus grande partie me paroiſſent ſuſpects, & ſurtout ceux qu'il fait ſemblables aux nôtres. J'ai ſouvent préféré Kircher à ce dernier, parce que, ſans faire tort à dom Calmet, je crois Kircher bien auſſi ſavant, & qu'il étoit ſans comparaiſon meilleur muſicien.

J'ai omis abſolument tous les mots hébreux qui ſignifient quelque choſe de relatif à la muſique, mais qui ne ſont pas des noms d'*inſtrumens*. J'ai par conſéquent omis beaucoup de mots qui, ſelon quelques auteurs, indiquent des *inſtrumens*; mais je ne l'ai fait que lorſque le plus grand nombre & les plus ſavans étoient d'un avis contraire. Dom Calmet m'a été d'un grand ſecours dans cette diſcuſſion.

Quant aux *inſtrumens* grecs, égyptiens & romains, je les ai tirés de différens auteurs que j'ai preſque toujours cités.

Les *inſtrumens* étrangers, c'eſt-à-dire, ceux des Nègres, des Chinois, &c., ſont tirés la plupart de l'*Hiſtoire générale des Voyages*.

Si les Anciens, les Grecs ſurtout, ont eu réellement tous les *inſtrumens* dont on trouve les noms dans les auteurs, il faut que j'avoue ingénument que je ne comprends pas en quoi pouvoit conſiſter la différence de tous ces *inſtrumens*, quant au principe du ſon. Je crois que pluſieurs de ces noms ſignifioient le même *inſtrument*, & n'étoient que des épithètes données par les écrivains & par les poëtes, & tirées de l'uſage qu'on faiſoit de cet *inſtrument*, du pays d'où il étoit venu, de la matière dont il étoit conſtruit, &c. On peut voir des preuves de ce que j'avance, à l'article Flute, *muſique des Anciens*. Si je n'ai pas fait les mêmes recherches ſur les *inſtrumens* à cordes des Anciens, que ſur leurs *inſtrumens* à vent, & ſurtout les flûtes, c'eſt que la facture de ces derniers m'eſt bien moins connue, & que d'ailleurs il n'y avoit pas, à beaucoup près, la même incertitude ſur les premiers. Je me contenterai ſeulement de remarquer que tous les *inſtrumens* à cordes des Anciens ſe pinçoient avec les doigts ou avec un *plectrum*, & que l'archet leur étoit inconnu; aucun de leurs auteurs n'en parle, & l'on n'en trouve point ſur les bas-reliefs authentiques. Montfaucon eſt le ſeul où j'aie trouvé Orphée jouant d'un véritable violon avec un archet. Sous le deſſin ſe trouve le nom de Maffei, parce qu'il a été tiré de ce cabinet. Je crois cette figure mal copiée, ce qui eſt d'autant plus vraiſemblable, qu'elle paroît deſſinée d'après un cachet ou gravure en pierre; & que la petiteſſe des figures, jointe au préjugé, a fort bien pu tromper le deſſinateur. (*M. de Caſtilhon.*)

INSTRUMENTAL, *adj.* Qui appartient au jeu des inſtrumens. *Tour de chant inſtrumental; muſique inſtrumentale.* (*J. J. Rouſſeau.*)

INTENSE, *adj.* Les ſons *intenſes* ſont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin; ce ſont auſſi ceux qui, étant rendus par des cordes fort tendues, vibrent par-là même plus fortement. Ce mot eſt *latin*, ainſi que celui de *remiſſe* qui lui eſt oppoſé; mais dans les écrits de muſique théorique, on eſt obligé de franciſer l'un & l'autre.

(*J. J. Rouſſeau.*)

INTERCIDENCE, *ſ. f.* Terme de plain-chant. (Voyez Diaptose.) (*J. J. Rouſſeau.*)

INTERMÈDE, *ſ. m.* Pièces de muſique & de danſe qu'on inſère à l'opéra, & quelquefois à la comédie, entre les actes d'une grande pièce, pour égayer & repoſer en quelque ſorte l'eſprit du ſpectateur attriſté par le tragique & tendu ſur les grands intérêts.

Il y a des *intermèdes* qui ſont de véritables drames comiques ou burleſques, leſquels coupent ainſi l'intérêt par un intérêt tout différent, balottent & tiraillent pour ainſi dire l'attention du ſpectateur en ſens contraire, & d'une manière très-oppoſée au bon goût & à la raiſon.

Comme la danſe, en Italie, n'entre point & ne doit point entrer dans la conſtitution du drame lyrique, on eſt forcé, pour l'admettre ſur le théâtre, de l'employer hors d'œuvre & détachée de la pièce. Ce n'eſt pas cela que je blâme; au contraire, je penſe qu'il convient d'effacer par un ballet agréable, les impreſſions triſtes laiſſées par la repréſentation d'un grand opéra, & j'approuve fort que ce ballet faſſe un ſujet particulier qui n'appartient point à la pièce; mais ce que je n'approuve pas, c'eſt qu'on coupe ſes actes par de ſemblables ballets qui, diviſant ainſi

faction & détruisant l'intérêt, font, pour ainsi dire, de chaque acte une pièce nouvelle.

(*J. J. Rousseau.*)

Intermède. Les anciens Romains représentoient souvent, entre les actes de leurs pièces régulières, de petites pièces qu'ils nommoient *satyri*; ils les jouoient ensuite comme des farces à la fin des pièces pieuses (1).

Les mimes tinrent d'abord la place des chœurs dans les drames romains. Le chant leur succéda, selon Diomède, liv. III. On ignore en quoi consistoit ce chant, parce qu'il n'en est venu aucun morceau jusqu'à nous; mais il est naturel d'imaginer que c'étoit une espèce de cantate ressemblant peut être aux anciennes scholies des Grecs, écrites sur des sujets de morale.

Les Romains modernes ont emprunté de leurs ancêtres, dans une série régulière, tous leurs usages & leurs caractères dramatiques, excepté la musique en contre-point; & dans les premiers essais qu'ils firent de représentations théâtrales en langue vulgaire, ils eurent des *intermèdes* entre les diverses parties de chaque pièce. Dans plusieurs des anciens mystères, qui étoient déclamés sans musique, on chantoit entre les actes des hymnes ou des pseaumes, & on les imprimoit avec ces pièces; & dans leurs premières comédies régulières, il y eut aussi des chants & de la musique instrumentale entre les actes.

Crescimbini dit que, dans une farce écrite par Damiano, & imprimée en 1519, il y avoit en tête de chaque acte des vers *in ottava rima* qui étoient chantés au son de la lyre ou guitare, par un personnage appelé *Orphée*, qui n'avoit point d'autre emploi. D'autres fois on chantoit, entre les actes, un madrigal sous le titre de *chœur*, à l'imitation des anciens poëtes comiques, qui introduisoient, au temps d'Horace, entre les actes des chants & de la musique, au lieu des chœurs que les Grecs employoient dans leurs comédies aussi bien que dans leurs tragédies.

Chaque acte, dans les vieilles comédies italiennes, avoit un argument ou prologue, & quelquefois deux. Dans les anciens mystères, cet argument ou prologue étoit toujours récité ou chanté par un ange, l'*angelo nunzio*.

De petites pièces intitulées: *Intermèdes en musique*, précédèrent de cinquante ans les opéras en airs & en récitatif. Cependant Quadin dit que ce n'étoit d'abord que des madrigaux & des chansonnettes, & il ajoute que, dans les derniers temps, on avoit recours aux *intermèdes* ou madrigaux entre les actes d'une pièce ou d'un coupon, surtout quand la pièce principale étoit foible, ou que les acteurs n'étoient pas de la première classe.

(1) Voyez *Quadrio*, tome V, pag. 43.

Ce fut sans doute à ce dernier titre qu'il y en eut de composés pour l'*Aminte* du Tasse, lesquels furent imprimés avec plusieurs éditions de cette Pastorale célèbre. Guarini en composa lui-même pour son *Pastor fido*. Ce n'étoient que de simples madrigaux, de même que ceux de l'*Aminte* & de la *Phillis de Sciros* de Bonarelli, imprimés en 1619. Dans ces premiers temps, les *intermèdes* ne furent pas autre chose; mais le public s'ennuya bientôt de ces chœurs sans action, sans mouvement, sans incidens dramatiques, & l'on mit à leur place des scènes plus animées, pleines de caractère & de gaîté.

Il paroît qu'elles ne se bornèrent pas toujours à représenter des sujets d'une gaîté triviale & bouffonne. En 1623, l'*Innocence amoureuse*, pastorale tragi-comique, fut représentée à Bologne avec les *intermèdes* du *Couronnement d'Apollon par Daphné, changée en laurier*, composés par l'auteur même de la pièce.

C'est surtout pendant la première moitié du siècle dernier, que les *intermèdes* bouffons furent en grande faveur en Italie. Voici la description que donne un voyageur anglais (1) de ceux qu'il avoit vus à Venise en 1721. « Les *intermèdes* qu'ils donnent entre les actes, sur quelques-uns de leurs petits théâtres, sont très-comiques dans leur genre, qui est bas & trivial, assez semblable à celui des farces que l'on voit quelquefois sur le théâtre anglais. Ils rient, ils se querellent, ils imitent les sons de toute espèce, comme le claquement d'un fouet, ou le bruit des roues d'un chariot, & le tout en musique. Ces *intermèdes* sont en récitatif & chantés comme les opéras. Mais de pareils divertissemens, placés entre les actes d'un opéra pareil quant à la manière, & si différent par le sujet, semblent (2) interrompre l'unité de la pièce principale; & s'ils veulent exciter un rire de cette espèce, il paroîtroit plus à propos que ce fût à la fin du spectacle, comme les petites pièces en France, & les farces en Angleterre, après un drame sérieux. »

Ham, Vinci, tous les autres grands maîtres de ce temps-là s'exercèrent avec succès dans ce genre. Ce fut vers l'an 1734 que fut donné à Naples, pour la première fois, le célèbre *intermède* de *la Serva padrona* de Pergolèse, qui, seize ans après, fit tant de conversions en France à la musique italienne, & fut l'occasion de cette guerre de musique qui ne s'est terminée que par la mort totale de la musique française.

Il est à remarquer que cette musique charmante, si justement admirée dans tout le reste de l'Europe, fit si peu de bruit en Italie, dans sa nouveauté, qu'on ne trouve pas même le titre de la *Serva padrona* dans une Dramaturgie complète qui contient toutes les pièces données jusqu'en 1755 sur les théâtres d'Italie (3).

(1) M. Wight, *Travels into Italy*, 1730.
(2) Ce *semble* est bien poli de la part de l'auteur anglais.
(3) *Drammaturgia aurescíata e continuata fino all'anno* 1755.

Il sembleroit cependant que le succès de Pergolèse, dans ce petit ouvrage, auroit été le désespoir de tous ses rivaux, car on n'entend plus parler d'*intermèdes* depuis 1734. Il semble que ce fut vers ce temps-là qu'on les abandonna en faveur de la danse & du bon goût, que ces farces, quoique souvent plaisantes par le style, mises en musique charmante, parfaitement jouées & chantées, avoient trop souvent offensés.

(*M. Ginguené.*)

INTERVALLE, *s. m.* Différence d'un son à un autre, entre le grave & l'aigu; c'est tout l'espace que l'un des deux avoit à parcourir pour arriver à l'unisson de l'autre. La différence qu'il y a de l'*intervalle* à l'*étendue*, est que l'intervalle est considéré comme indivisé, & l'étendue comme divisée. Dans l'*intervalle* on ne considère que les deux termes; dans l'étendue on en suppose d'intermédiaires. L'étendue forme un système, mais l'*intervalle* peut être incomposé.

A prendre ce mot dans son sens le plus général, il est évident qu'il y a une infinité d'*intervalles;* mais comme, en musique, on borne le nombre des sons à ceux qui composent un certain système, on borne aussi par-là le nombre des *intervalles* à ceux que ces sons peuvent former entr'eux; de sorte qu'en combinant deux à deux tous les sons d'un système quelconque, on aura tous les *intervalles* possibles dans ce même système; sur quoi il restera à réduire sous la même espèce tous ceux qui se trouveront égaux.

Les Anciens divisoient les *intervalles* de leur musique en *intervalles* simples ou incomposés, qu'ils appeloient *diastêmes*, & en *intervalles* composés, qu'ils appeloient *systèmes*. (Voyez ces mots.)

Les *intervalles*, dit Aristoxène, diffèrent entr'eux en cinq manières: 1°. en étendue; un grand *intervalle* diffère ainsi du plus petit; 2°. en résonnance ou en accord; c'est ainsi qu'un *intervalle* consonnant diffère d'un dissonant; 3°. en quantité, comme un *intervalle* simple diffère d'un compsé; 4°. en genre; c'est ainsi que les *intervalles* diatoniques, chromatiques & harmoniques diffèrent entr'eux; 5°. en nature de rapport, comme l'*intervalle* dont la raison peut s'exprimer en nombres, diffère d'un *intervalle* irrationnel. Disons quelques mots de toutes ces différences.

Le moindre de tous les *intervalles*, selon Bacchius & Gaudence, est le dièse enharmonique.

Le plus grand, à le prendre à l'extrémité grave du mode hypo-dorien, jusqu'à l'extrémité aiguë de l'hypomixo-lydien, seroit de trois octaves complètes; mais comme il y a une quinte à retrancher, ou même une sixte, selon un passage d'Adraste, cité par Meibomius, reste la quarte par-dessus le dis-diapason, c'est-à-dire, la dix-huitième, pour le plus grand *intervalle* du diagramme des Grecs.

II. Les Grecs divisoient comme nous les *intervalles* en consonnans & dissonans; mais leurs divisions n'étoient pas les mêmes que les nôtres. Ils subdivisoient encore les *intervalles* (voyez CONSONNANCE) consonnans en deux espèces, sans y compter l'unisson, qu'ils appeloient *homophonie* ou *parité de sons*, & dont l'*intervalle* est nul. La première espèce étoit l'antiphonie ou opposition des sons, qui se faisoit à l'octave ou à la double octave, & qui n'étoit proprement qu'une réplique du même son, mais pourtant avec opposition du grave à l'aigu. La seconde étoit la *paraphonie* ou distinction de sons, sous laquelle on comprenoit toute consonnance autre que l'octave & ses répliques; tous les *intervalles*, dit Théon de Smyrne, qui ne sont ni dissonans, ni unisson.

III. Quand les Grecs parlent de leurs diastêmes ou *intervalles simples*, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur, car le diésis même n'étoit pas, selon eux, exempt de composition, mais il faut toujours le rapporter au genre auquel l'*intervalle* s'applique. Par exemple, le demi-ton est un *intervalle* simple dans le chromatique & simple dans le diatonique, composé dans l'enharmonique. Le ton est composé dans le chromatique, & simple dans le diatonique; & le diton même, ou la tierce majeure, qui est un *intervalle* composé dans le diatonique, est incomposé dans l'enharmonique. Ainsi, ce qui est un système dans un genre peut être diastême dans un autre, & réciproquement.

IV. Sur les genres; divisez successivement le même tétracorde, selon le genre diatonique, selon le chromatique & selon l'enharmonique, vous aurez trois accords différens, lesquels, comparés entre eux, au lieu de trois *intervalles*, vous en donneront neuf, outre les combinaisons & compositions qu'on en peut faire, & les différences de tous ces *intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *intervalle* de chaque tétracorde dans l'enharmonique & dans le chromatique mol d'Aristoxène, vous aurez, d'un côté, un quart $\frac{3}{12}$ de ton; de l'autre, un tiers ou $\frac{4}{12}$, & les deux cordes aiguës feront entr'elles un *intervalle* qui sera la différence des deux précédens, ou la douzième partie d'un ton.

V. Passant maintenant aux rapports, cet article me mène à une petite digression.

Les Aristoxéniens prétendoient avoir bien simplifié la musique par leurs divisions égales des *intervalles*, & se moquoient fort des calculs de Pythagore. Il me semble cependant que cette prétendue simplicité n'étoit guère que dans les mots, & que si les Pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur maître & la musique, ils auroient bientôt fermé la bouche à leurs adversaires.

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des sons qu'il calcule le premier. Guidé par l'expérience, il ne fit que prendre note de ses observations. Aristoxène, incommodé de tous ces calculs, bâtit dans sa tête un système tout différent; & comme s'il eût pu changer la nature à son gré pour avoir simplifié les mots, il

crut avoir ſimplifié les choſes, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme le rapport des conſonnances étoit ſimple & facile à exprimer, ces deux philoſophes étoient d'accord là-deſſus : ils l'étoient même ſur les premières diſſonances, car ils convenoient également que le ton étoit la différence de la quarte à la quinte; mais comment déterminer déjà cette différence autrement que par le calcul? Ariſtoxène partoit pourtant de-là pour n'en point vouloir, & ſur ce ton, dont il ſe vantoit d'ignorer le rapport, il bâtiſſoit toute ſa doctrine muſicale. Qu'y avoit-il de plus aiſé que de lui montrer la fauſſeté de ſes opérations & la juſteſſe de celles de Pythagore? Mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers; cela eſt plus ſimple & plutôt fait que vos comma, vos limma, vos apotomes. Je l'avoue, eût répondu Pythagore; mais dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez, ces doubles, ces moitiés, ces tiers? L'autre eût répliqué qu'il les entonnoit naturellement ou qu'il les prenoit ſur ſon monocorde. Eh bien! eût dit Pythagore, entonnez-moi juſte le quart d'un ton. Si l'auteur eût été aſſez charlatan pour le faire, Pythagore eût ajouté : Mais eſt-il bien diviſé votre monocorde? Montrez-moi, je vous prie, de quelle méthode vous vous êtes ſervi pour y prendre le tiers ou le quart d'un ton? Je ne ſaurois voir, en pareil cas, ce qu'Ariſtoxène eût pu répondre; car de dire que l'inſtrument avoit été accordé ſur la voix, outre que c'eût été tomber dans le cercle, cela ne pouvoit convenir aux Ariſtoxéniens, puiſqu'ils avouoient tous avec leur chef qu'il falloit exercer long-temps la voix ſur un inſtrument de la dernière juſteſſe, pour venir à bout de bien entonner les *intervalles* du chromatique mol & du genre enharmonique.

Or, puiſqu'il faut des calculs non moins compoſés, & même des opérations géométriques plus difficiles pour meſurer les tiers & les quarts de ton d'Ariſtoxène que pour aſſigner les rapports de Pythagore, c'eſt avec raiſon que Nicomaque, Boëce & pluſieurs autres théoriciens préféroient les rapports juſtes & harmoniques de leur maître aux diviſions du ſyſtème ariſtoxénien, qui n'étoient pas plus ſimples, & qui ne donnoient aucun *intervalle* dans la juſteſſe de ſa génération.

Il faut remarquer que ces raiſonnemens, qui convenoient à la muſique des Grecs, ne conviendroient pas également à la nôtre, parce que tous les ſons de notre ſyſtème s'accordent par des conſonnances; ce qui ne pouvoit ſe faire dans la leur que pour le ſeul genre diatonique.

Il s'enſuit de tout ceci, qu'Ariſtoxène diſtinguoit avec raiſon les *intervalles* en rationnels & irrationnels, puiſque, bien qu'ils fuſſent tous rationnels dans le ſyſtème de Pythagore, la plupart des diſſonances étoient irrationelles dans le ſien.

Dans la muſique moderne on conſidère auſſi les *intervalles* de pluſieurs manières; ſavoir : ou généralement comme l'eſpace ou la diſtance quelconque de deux ſons donnés, ou ſeulement comme celle de ces diſtances qui peuvent ſe noter, ou enfin comme celles qui ſe marquent ſur des degrés différens. Selon le premier ſens, toute raiſon numérique, comme eſt le comma, ou ſourde, comme eſt le dièſe d'Ariſtoxène, peut exprimer un *intervalle*. Le ſecond ſens s'applique aux ſeuls *intervalles* reçus dans le ſyſtème de notre muſique, dont la moindre eſt le ſemi-ton mineur, exprimé ſur le même degré par un dièſe ou par un bémol. (Voyez SEMI-TON.)

La troiſième acception ſuppoſe quelque différence de poſition, c'eſt-à-dire, un ou pluſieurs degrés entre les deux ſons qui forment l'*intervalle*. C'eſt à cette dernière acception que le mot eſt fixé dans la pratique; de ſorte que deux *intervalles* égaux, tels que la fauſſe quinte & le triton, portent pourtant des noms différens.

Nous diviſons, comme faiſoient les Anciens, les *intervalles* en conſonnans & diſſonans.

Les conſonnances ſont parfaites ou imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Les diſſonances ſont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *intervalles* diſſonans par leur nature; ſavoir, le ſecond & le ſeptième, en y comprenant leurs octaves ou répliques; encore ces deux peuvent-ils ſe réduire à un ſeul; mais toutes les conſonnances peuvent devenir diſſonances par accident. (Voyez DISSONANCE.)

De plus, tout *intervalle* eſt ſimple ou redoublé. L'*intervalle* ſimple eſt celui qui eſt contenu dans les bornes de l'octave. Tout *intervalle* qui excède cette étendue eſt redoublé, c'eſt-à-dire, compoſé d'une ou pluſieurs octaves, & de l'*intervalle* ſimple dont il eſt la réplique.

Les *intervalles* ſimples ſe diviſent encore en directs & en renverſés. Prenez pour direct un *intervalle* ſimple quelconque : ſon complément à l'octave eſt toujours le renverſement de celui-là, & réciproquement.

Il n'y a que ſix eſpèces d'*intervalles* ſimples, dont trois ſont complémens des trois autres à l'octave, & par conſéquent auſſi leurs renverſés.

Si vous prenez d'abord les moindres *intervalles*, vous aurez pour directs la ſeconde, la tierce & la quarte; pour renverſés, la ſeptième, la ſixte & la quinte. Que ceux-ci ſoient directs, les autres ſont renverſés : tout eſt réciproque.

Pour trouver le nom d'un *intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre de degrés qu'il contient. Ainſi l'*intervalle* d'un degré donnera la ſeconde; de deux, la tierce; de trois, la quarte; de ſept, l'octave; de neuf, la dixième, &c. Mais ce n'eſt pas aſſez pour bien déterminer un *intervalle*; car

car sous le même nom il peut être majeur ou mineur, juste ou faux, diminué ou superflu.

Les consonnances imparfaites & les deux dissonances naturelles peuvent être majeures ou mineures ; ce qui, sans changer le degré, fait dans l'*intervalle* la différence d'un semi-ton. Que si d'un *intervalle* mineur on ôte encore un semi-ton, cet *intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un semi-ton un *intervalle* majeur, il devient superflu.

Les consonnances parfaites sont invariables par leur nature. Quand leur *intervalle* est ce qu'il doit être, elles s'appellent *justes*. Que si l'on altère cet *intervalle* d'un semi-ton, la consonnance s'appelle *fausse* & devient dissonance ; *superflue*, si le semi-ton est ajouté ; *diminuée*, s'il est retranché. On donne mal-à-propos le nom de *fausse quinte* à la quinte diminuée ; c'est prendre le genre pour l'espèce. La quinte superflue est tout aussi fausse que la diminuée, & l'est même davantage à tous égards.

TABLE de tous les intervalles simples ou pris dans la même octave.

Intervalle exprimé en notes.	*Nombre de degrés.*	*Nombre de tons ou semi-tons.*	*Nombres qui expriment l'intervalle.*
D'UT ♯ à *ré* ♭ ... seconde diminuée.	1 deg.	0	comme de 375 à 384.
si — *ut* ... seconde mineure.	1	1 semi-ton	15 — 16.
ut — *ré* ... seconde majeure.	1	1 ton	8 — 9.
ut — *ré* ♯ ... seconde superflue.	1	1 ½	64 — 75.
si — *ré* ♭ ... tierce diminuée.	2	1	125 — 144.
mi — *sol* ... tierce mineure.	2	1 ½	5 — 6.
ut — *mi* ... tierce majeure.	2	2	4 — 5.
fa — *la* ♯ ... tierce superflue.	2	2 ½	96 — 125.
ut ♯ — *fa* ... quarte diminuée.	3	2	75 — 96.
ut — *fa* ... quarte juste.	3	2 ½	3 — 4.
ut — *fa* ♯ ... quarte superflue, ou triton.	3	3	32 — 45.
fa ♯ — *ut* ... quinte diminuée, dite *fausse quinte*.	4	3	45 — 64.
ut — *sol* ... quinte juste.	4	3 ½	2 — 3.
ut — *sol* ♯ ... quinte superflue.	4	4	16 — 25.
la ♯ — *fa* ... sixte diminuée.	5	3 ½	125 — 192.
mi — *ut* ... sixte mineure.	5	4	5 — 8.
sol — *mi* ... sixte majeure.	5	5	3 — 5.
ré ♭ — *si* ... sixte superflue.	5	5	72 — 125.
ré ♯ — *ut* ... septième diminuée.	6	4 ½	75 — 128.
mi — *ré* ... septième mineure.	6	5	5 — 9.
ut — *si* ... septième majeure.	6	5 ½	8 — 15.
sol ♭ — *fa* ♯ ... septième superflue.	6	6	81 — 160.
ut — *ut* ... octave.	7	6	1 — 2.

Il faut remarquer sur la table ci-dessus, que l'*intervalle* appelé par les harmonistes *septième superflue* n'est qu'une septième majeure avec un accompagnement particulier ; la véritable septième superflue, telle qu'elle est marquée dans la table, n'ayant pas lieu dans l'harmonie, ou n'y ayant lieu que successivement comme transition enharmonique, jamais rigoureusement dans le même accord.

On observera aussi que la plupart de ces rapports peuvent se déterminer de plusieurs manières. J'ai préféré la plus simple, & celle qui donne les moindres nombres.

Pour composer ou redoubler un de ces *intervalles* simples, il suffit d'y ajouter l'octave autant de fois que l'on veut ; & pour avoir le nom de ce nouvel *intervalle*, il faut au nom de l'*intervalle* ajouter autant de fois sept qu'il contient d'octaves. Réciproquement, pour connoître le simple d'un *intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejeter sept autant de fois qu'on le peut ; le reste donnera le nom de l'*intervalle* simple qui l'a produit. Voulez-vous une quinte redoublée, c'est-à-dire, l'octave de la quinte, ou la quinte de l'octave ? A 5 ajoutez 7, vous aurez 12 : la quinte redoublée est donc une douzième. Pour trouver le simple d'une douzième, rejetez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez, le reste 5 vous indique une quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conséquent, ou prendre la moitié de l'antécédent de la raison simple autant de fois qu'on ajoute d'octaves, & l'on aura la raison de l'*intervalle* redoublé. Ainsi 2 — 3 étant la raison de la quinte, 1 — 3 ou 2 — 6 sera celle de la douzième, &c. Sur quoi l'on observera qu'en termes de musique, composer ou redoubler un *intervalle*, ce n'est pas l'ajouter à lui-même : c'est y ajouter une octave ; le tripler, c'est en ajouter deux, &c.

Les *intervalles* exprimés par les noms des notes doivent toujours se compter du grave à l'aigu, à moins d'une indication contraire ; *ut si* est une septième ; *si ut*, une seconde. (*J. J. Rousseau.*)

Intervalle. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) L'*intervalle* doit se compter d'après le nombre de degrés différens qu'il contient, en comprenant le point de départ & celui d'arrivée.

L'*intervalle* d'un *ut* au *ré* le plus près, c'est-à-dire, au *ré* qui est dans la même octave, est une seconde, parce que cet *intervalle* contient deux degrés, celui d'*ut* & celui de *ré*.

L'*intervalle* d'*ut* à *mi* est une tierce ou une troisième, parce qu'*ut* est un degré, *ré* un second, & *mi* un troisième.

Rousseau a donc tort de dire qu'une seconde est l'*intervalle* d'un degré ; une tierce, celui de deux ; une quarte, l'*intervalle* de trois degrés, & ainsi des autres ; car ces dénominations ne s'accorderoient plus avec ce qu'elles désignent, seconde devant s'appliquer à deux, tierce à trois, quarte à quatre, quinte à cinq, sixte à six, septième à sept, &c. &c.

En définissant la seconde comme étant l'*intervalle* d'un degré seulement, il a donc tort, & ce tort vient de ce qu'il a cru qu'on ne devoit pas comprendre le point de départ comme celui d'arrivée.

Il en est de même de la tierce, qu'il a définie l'*intervalle* de deux degrés ; car si on ne veut parler que du nombre de degrés qui séparent une note de celle qui est à la tierce, il n'y en a qu'un & non pas deux ; mais l'intention bien formelle de ceux qui ont nommé les *intervalles* ayant été de désigner combien il falloit de degrés différens pour former chacun de ces *intervalles*, il est absurde de vouloir que ce nombre soit *un* pour une seconde, *deux* pour une tierce, &c. Si Rousseau s'étoit demandé ce que c'est qu'une unième, il n'auroit pas commis cette bévue ; car il eût nécessairement reconnu qu'une unième comprend un degré, une deuxième deux, une troisième trois, une quatrième quatre, & ainsi de suite.

Quand il s'agit des *intervalles* de la gamme, on les compte de la tonique, parce que, d'après la gamme vulgaire, on la croit de droit la première en rang, comme elle l'est en qualité & en importance.

De la tonique en ut *naturel.*

Soit que le mode soit majeur ou mineur, la tonique est toujours *ut*, en *ut* naturel diatonique.

Dans le genre chromatique, la tonique d'*ut* naturel est *ut* dièse.

L'*ut* bémol appartient au genre enharmonique ascendant.

L'*ut* double dièse fait partie de l'enharmonique ascendant de ce même ton d'*ut* naturel.

Ainsi la tonique a donc quatre intonations différentes ; savoir, la première, *ut* naturel, comme diatonique, corde qui est la même dans les deux modes.

La seconde, *ut* dièse, comme chromatique ascendant dans les deux modes. Cette note de la gamme n'a point de corde chromatique descendante, parce que l'*ut* bémol appartient au genre enharmonique de ce ton.

La troisième intonation de la tonique est donc celle d'*ut* ♭, comme corde enharmonique descendante.

La quatrième enfin est celle d'*ut* double dièse, comme corde enharmonique ascendante.

De la seconde note du ton en ut.

La seconde note du ton, en *ut*, est toujours un *ré* ; mais ce *ré* est modifié selon le mode ou le genre auquel il appartient.

Le *ré* naturel est la seconde diatonique de ce ton, soit que le mode soit majeur ou mineur.

Si le genre est chromatique & que ce chromatique soit ascendant, le *ré* est dièse; mais il est bémol dans le genre chromatique descendant.

La seconde du ton n'a point de modification enharmonique.

La seconde d'*ut* tonique ne peut donc être que *ré* naturel, *ré* bémol ou *ré* dièse.

De la troisième note du ton, ou de la tierce de la tonique, en ut.

La tierce de la tonique, en *ut*, est *mi* naturel si le genre est diatonique & le mode majeur. Si le mode est mineur & le genre diatonique, cette tierce est *mi* bémol.

Il faut remarquer que la tierce a une propriété qu'aucune autre note de la gamme n'a, hors la sixième; c'est celle d'être diatonique sous deux formes différentes; savoir, comme *mi* naturel dans le mode majeur, & comme *mi* bémol dans le mode mineur.

Le *mi* naturel est chromatique en mineur, & le *mi* bémol est chromatique en majeur.

C'est cette double propriété de la tierce & de la sixte de la tonique, qui fait qu'il y a deux modes différens dans la musique.

Pourquoi est-ce une extravagance que de vouloir qu'il y ait plus de deux modes dans la musique?

C'est que, pour qu'il y en eût trois, il faudroit que la tierce & la sixte de la tonique pussent être diatoniques de trois manières différentes. Or, comme il est incontestable que ces deux *intervalles* ne sont & ne peuvent être diatoniques que sous la forme de majeur ou de mineur, il est impossible qu'il existe plus de deux modes. En proposer un troisième seroit donc une absurdité, une preuve d'ignorance ou de folie, maintenant que j'ai découvert la cause des modes, & que le principe en est établi ici.

Avant que ce principe fût posé, on pouvoit, à l'exemple des Anciens, imaginer autant de modes que de manières de disposer graduellement les sept cordes diatoniques; mais prendre ces diverses dispositions pour autant de modes, ne seroit plus pardonnable aujourd'hui que nous avons étayé le sentiment des musiciens, à cet égard, de la découverte & de la publication de la vérité importante qui pouvoit seule l'expliquer.

Si les musiciens peuvent trouver un troisième accord parfait, alors il leur sera permis d'offrir un troisième mode; mais tout le temps qu'il n'y aura que l'accord parfait majeur & l'accord parfait mineur, & jusqu'à ce que la tierce & la sixte de la tonique puissent être diatoniques sous trois formes différentes, il sera toujours interdit de proposer un troisième mode.

La tierce de la tonique *ut* est *mi* dièse dans le genre enharmonique ascendant; elle est *mi* double bémol dans l'enharmonique descendant.

Ainsi la troisième note du ton a donc quatre intonations différentes & six manières d'être.

De la quatrième note du ton, ou de la quarte de la tonique.

La quarte de la tonique *ut* est *fa*, dans le mode majeur comme dans le mineur.

Dans le genre chromatique ascendant, ce *fa* est dièse.

Dans l'enharmonique ascendant, le *fa* est double dièse; & il est bémol dans l'enharmonique descendant.

Cette note de la gamme n'est pas susceptible d'appartenir au chromatique descendant.

De la cinquième note du ton, ou de la quinte de la tonique en ut.

La quinte d'*ut* tonique est *sol* naturel, tant en majeur qu'en mineur.

Dans le chromatique ascendant, ce *sol* est dièse, & bémol dans le descendant.

Dans l'enharmonique ascendant, ce même *sol* est double dièse.

Cette note n'est pas susceptible d'appartenir à l'enharmonique descendant.

De la sixième note du ton, ou de la sixte de la tonique en ut.

La sixte d'*ut* tonique est *la* naturel diatonique dans le mode majeur, & *la* bémol dans le mode mineur.

Dans le genre chromatique, la sixte d'*ut* tonique est *la* naturel en mineur, & *la* bémol en majeur & en descendant, ou *la* dièse en montant.

Le *la* double bémol est la sixte enharmonique d'*ut* tonique en descendant.

Il n'y a point de *la* enharmonique, en montant, dans le ton d'*ut*.

De la septième note du ton, ou de la septième de la tonique en ut.

La septième diatonique d'*ut* tonique est, en mineur comme en majeur, *si* naturel.

Le *si* bémol est chromatique dans l'un & l'autre mode.

La septième enharmonique d'*ut* est *si* dièse en montant, & *si* double bémol en descendant.

De la huitième note du ton, ou de l'octave de la tonique en ut.

L'octave d'*ut* tonique diatonique est *ut* naturel dans ces deux modes.

Comme il n'y a point d'unisson qui ne soit juste, il n'y a point d'octave qui ne soit juste aussi.

L'unisson faux & l'octave fausse ne sont donc pas l'unisson ou l'octave véritable d'une corde, mais celle d'une autre corde qui porte le même nom avec une modification qui la distingue.

Les dénominations d'unissons faux ou superflus, ou d'octaves fausses ou superflues sont donc impropres.

L'unisson ne devroit pas être compté au nombre des *intervalles*, parce que l'*intervalle* est à zéro dans l'unisson juste, & il ne devroit pas non plus être compté dans l'unisson faux, soit un demi ton plus haut ou plus bas, parce qu'alors l'une des deux cordes de ce prétendu *intervalle* exclut l'autre.

Pourquoi l'*ut*, l'*ut* ♯, l'*ut* ♭ & l'*ut* double dièse ou double bémol se posent-ils tous sur le même degré?

C'est que l'échelle musicale ayant été établie pour les sept cordes diatoniques qui furent les premières découvertes, & long-temps les seules en usage, quand les chromatiques s'insinuèrent peu à peu dans le chant, on ne réforma point l'échelle pour y loger ces nouvelles cordes, mais on les plaça sur les mêmes lignes ou interlignes que les diatoniques auxquelles elles se substituent momentanément, parce que le sentiment musical fit comprendre que ce n'étoit que les mêmes notes modifiées & non des notes différentes, & la preuve de cette vérité est dans le nombre des notes, toujours réduit à sept, malgré l'augmentation de cordes, occasionnée par le chromatique & l'enharmonique.

Quoique j'aie découvert qu'il y a vingt-sept cordes différentes par chaque octave de chaque ton ou gamme, il n'y a, malgré cela, que sept notes encore, & il n'y en aura jamais davantage, parce qu'ainsi le veut la nature.

De la neuvième du ton, ou de la neuvième de la tonique.

La neuvième du ton ou celle de la tonique n'est que l'octave au-dessus de la seconde note du ton, le systême recommençant dès l'octave, non comme la première fois précisément, mais dans des proportions analogues, & moindres de moitié à chaque octave à l'aigu.

Toutes les modifications de la seconde se reproduisent donc dans la neuvième, mais avec un effet qui en diffère comme la distance d'une seconde diffère de celle d'une neuvième. La dixième est donc l'octave à l'aigu de la troisième; la onzième de la quatrième; la douzième, celle de la quinte; la treizième, celle de la sixte; la quatorzième, celle de la septième, & la quinzième, l'octave de l'octave.

Des intervalles *sous le rapport des deux termes qui les constituent, harmoniquement considérés.*

Les *intervalles*, *considérés sous le rapport de l'harmonie*, ont été jusqu'à moi une source d'erreurs très-graves quant à la théorie; & si les partitions des plus grands maîtres ne fourmillent pas des fautes les plus insupportables, c'est à leur sentiment musical qu'ils le doivent, & non à leur science; car s'ils étoient conséquens aux principes qu'ils professent, on entendroit de beaux charivaris.

On s'est persuadé que les *intervalles* sont d'autant plus *consonnans*, que le rapport des deux termes dont ils se forment est plus *simple*.

Telle est la profession de foi des physiciens, des monocordistes & des musiciens qui s'occupent de la théorie.

Tous disent unanimement qu'après l'octave, la consonnance la plus parfaite est la quinte.

Voici l'origine de cette erreur.

Croyant bonnement qu'une corde divisée par un chevalet mobile, selon la suite décroissante des aliquotes $\frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}\ \frac{1}{7}\ \frac{1}{8}\ \frac{1}{9}$, forme une échelle également décroissante en degré de consonnance, d'harmonie ou d'ensemble, comme elle décroît en longueur, ils se sont dit:

« Si l'octave nous plaît tant, si elle forme un effet » si agréable à notre oreille, cela vient de la simpli- » cité du rapport qui existe entre un tout & sa moi- » tié, & entre le concours des vibrations, qui est » dans la proportion d'une à deux.

» En conséquence, l'*intervalle* le plus consonnant » après l'octave doit nécessairement naître du son » donné par le tiers de la corde entendu avec celui » que rend la corde entière, laquelle ne fait qu'une vi- » bration pendant que le tiers en fait trois. L'octave » de la quinte, qui est la douzième, est l'*intervalle* » qui résulte de l'ensemble de ces deux cordes. Donc » l'octave de la quinte est la consonnance la plus » parfaite qui existe après l'octave de l'unisson.

» Le son donné par le tiers d'une corde & celui » que rend son quart, entendus à la fois, formant » une quarte juste, il est évident qu'après la quinte, » la quarte est l'*intervalle* le plus consonnant. Le » son donné par le quart de la corde & celui que » rend son cinquième formant ensemble une tierce » majeure, il est de même certain que cette tierce est » l'*intervalle* le plus agréable après la quarte; car » celle-ci fait cinq vibrations contre quatre de la » quarte.

» Le son donné par le cinquième d'une corde & » celui que rend son sixième, entendus ensemble,

» formant une tierce mineure, il s'ensuit que la tierce » mineure est la consonnance qui vient immédiatement » après la tierce majeure dans l'échelle décroissante des consonnances.

» La tierce minime qui résulte du produit du » sixième & du septième d'une corde, entendus à la » fois, est la consonnance la plus complète après la » tierce mineure.

» Le son donné par le septième d'une corde & » celui que rend son huitième, entendus ensemble, » forment l'*intervalle* le plus consonnant après la » tierce minime $\frac{1}{6} \frac{1}{7}$. »

Que des physiciens, mal organisés pour la musique, disent d'après eux, ou répètent d'après autrui, que la quarte est plus consonnante que la tierce majeure, cela se conçoit de leur part, surtout s'ils sont possédés de la manie orgueilleuse d'établir un système; mais que des musiciens de profession, qui n'ont pas cette vanité, puissent donner dans un tel égarement, c'est là ce qui est incroyable, & qu'on devroit révoquer en doute, si on ne lisoit partout ces méprises extraordinaires.

La simplicité des rapports & le concours des vibrations sont donc deux bases également fausses pour évaluer le degré de consonnance, puisque ces principes conduisent l'un & l'autre à conclure que la quinte & la quarte sont plus consonnantes que la tierce majeure & la mineure.

Tout musicien qui ne sent pas l'absurdité d'une telle proposition, manque d'oreille ou de jugement.

Que dit le sentiment musical sur les consonnances?

Qu'il n'y a que l'octave, la tierce & la sixte majeure ou mineure qui en soient; ce qui est prouvé par le fait, puisqu'on ne peut faire marcher deux parties par mouvement semblable, qu'en les plaçant à l'octave, à la tierce ou à la sixte.

A tout autre *intervalle* que ces trois-là, il n'y a plus de consonnance, d'ensemble, d'unité entre les deux parties; elles ne forment plus un tout, mais deux musiques différentes qui ne s'accordent point, & qui se repoussent mutuellement quand deux de ces *intervalles* se font entendre immédiatement entre les deux mêmes parties.

D'où vient donc que les savans se sont si étonnamment fourvoyés à cet égard? Cela vient de ce qu'ils ont mal raisonné, & de ce que leur oreille n'a pas redressé leur jugement.

Avant de parler de consonnance & d'harmonie, il eût fallu savoir ce qui constitue l'une & l'autre.

Les véritables causes de l'harmonie sont dans l'unité & la variété des objets, de l'ensemble desquels elle résulte.

Deux choses qui ne peuvent pas s'unir de manière à n'en former qu'une seule, ne sont point harmonieuses ni consonnantes entr'elles.

Puisque deux chants à la quinte ou à la quarte blessent notre oreille, c'est que ces deux chants ne sont point consonnans l'un par rapport à l'autre; & puisqu'on ne peut pas plus concerter à la quinte qu'à la quarte, qu'à la septième, à la neuvième ou à la seconde, c'est que la quinte & la quarte participent plus ou moins du défaut d'union qui s'oppose à ce que deux chants, placés à un *intervalle* dissonant, puissent être entendus à la fois avec plaisir.

Si les livres qui traitent de l'harmonie, & les maîtres qui l'enseignent, vous disent que *la quinte est une consonnance parfaite*, n'écoutez ni ces maîtres ni ces livres, car ils se trompent incontestablement.

Quoi! la quinte seroit une consonnance plus parfaite que la tierce, & je n'en pourrois faire deux consécutives par mouvement semblable entre les deux mêmes parties, & surtout entre la basse & le dessus, sans que mon oreille ne soit choquée de la seconde de ces quintes, tandis que je puis faire une suite de tierces ou de sixtes à sa grande satisfaction?

Quoi! je ne puis faire deux quartes consécutives entre la basse & le dessus, & l'on voudroit mettre ces quartes avant les tierces & les sixtes dans l'échelle des consonnances?

Une telle doctrine musicale est aussi révoltante que celle qui mettroit en morale le vice au-dessus de la vertu.

Voici comme l'équité musicale classe les *intervalles*, en les pesant successivement dans les deux balances de l'*unité* & de la *variété*.

Balance de l'unité.

L'unisson y est au premier degré.

L'octave au second.

La double octave au troisième.

La triple octave au quatrième.

La quadruple octave au cinquième.

La quintuple au sixième.

La sextuple au septième.

Pourquoi l'octave est-elle, après l'unisson, l'*intervalle* qui a le plus d'unité & de consonnance? C'est que l'octave n'est que le renversement de l'unisson, c'est-à-dire, l'unisson lui-même, mais pris dans une octave plus aiguë ou plus grave, & dans l'échelle la plus voisine de celle des unissons.

Après l'échelle des unissons vient donc celle des octaves.

Après celle des octaves vient celle des *doubles octaves*, & non celle des *quintes*; car la quinte n'est

pas le renversement de l'octave; c'est la double octave qui est ce renversement.

Ce n'est donc point la simplicité des rapports pris selon les aliquotes exprimées par la suite des nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, qui forme l'échelle décroissante en consonnance des *intervalles* de la musique; mais cette échelle est formée par les nombres 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128. Ainsi les données de la résonnance du corps sonore, ou les divisions du monocorde 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, &c., qu'on donne partout pour cette échelle, sont donc toute autre chose.

Il est donc bien évident que je suis arrivé à temps encore pour qu'on apprît de moi cette vérité importante qui forme la base du système harmonique.

Les deux principes de la simplicité des rapports & du concours des vibrations, appliqués à l'échelle 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, &c. &c., ne conduisent donc qu'à l'erreur, & il est bien temps que les savans & les musiciens en soient avertis & le reconnoissent solennellement, en faveur de la raison & de la vérité.

Mais les aliquotes 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, &c., ne donnant que l'unisson ou l'octave & ses divers renversemens, il faut bien chercher ailleurs que dans cette échelle les autres *intervalles* harmoniques. Où prendre cette échelle?

Dans ces aliquotes elles-mêmes, mais de 4 à 5, & de 5 à 6 seulement.

L'harmonie simultanée des Anciens, toujours renfermée dans l'unisson, l'octave & ses renversemens, ne s'est jamais tirée des aliquotes 1, 2, 4, 8; mais celle des Modernes, qui admet une tierce majeure & plusieurs mineures, s'est enfin portée sur 4, 5, & 5, 6, proportions qui donnent la tierce majeure & la tierce mineure.

Ces deux *intervalles* sont foncièrement les seuls qui aient été ajoutés à l'harmonie des Anciens; car la quinte & la septième, ajoutées à la tierce, ne sont elles-mêmes que des tierces.

Il n'y a d'ensemble entre deux voix qu'à la tierce ou à la sixte, quand l'unisson & l'octave sont mis à part; car la quinte n'est que la tierce de la tierce, & la septième que la tierce de cette dernière.

Une quinte suppose toujours une tierce intermédiaire, & une septième en suppose deux. La quinte *sol ré* suppose donc *sol si ré*; la septième *sol fa*, *sol si ré fa*.

Mais il y a une observation à faire; c'est que, pour que deux parties puissent marcher ensemble & ne former qu'un seul tout, il n'est pas nécessaire qu'elles soient en harmonie immédiate à chaque note. Il n'est pas même nécessaire que chaque note des deux parties forme, avec celle qui l'accompagne ou qu'elle accompagne, un *intervalle* harmonique. Comme, en architecture, il n'est pas nécessaire qu'un plancher porte dans toute sa dimension sur les murs ou sur les poutres qui le soutiennent, de même une mélodie n'a besoin de s'appuyer sur la partie qui l'accompagne, que dans les temps harmoniques. Les temps mélodiques ne sont pas assujettis à cette loi. (Voyez NOTES INTERMÉDIAIRES OU MÉLODIQUES.)

Les degrés harmoniques étant des tierces, il y a en général autant de notes qui portent sur l'harmonie, qu'il y en a qui n'y portent pas, quand on procède graduellement & sans sauter aucun des degrés diatoniques.

Il y a deux notes intermédiaires consécutives entre une note d'harmonie & la suivante, toutes les fois qu'il se trouve une quarte de l'une à l'autre.

Si entre *ut* & *mi* il n'y a diatoniquement que *ré* qui les sépare, il n'en est pas de même entre *sol* & *ut*, car il y a *la* & *si*.

Or, si la gamme *ut ré mi fa sol la si ut* porte sur l'accord *ut mi sol ut*, il est clair alors que *ré*, *fa*, *la* & *si* sont autant de notes étrangères à l'accord, & qui n'appartiennent qu'à la mélodie, c'est-à-dire, à l'harmonie successive, & non à la simultanée.

Dans les accords de septième qu'on répète d'octave en octave, comme *sol si ré fa*, *sol si ré fa*, alors il y a deux notes de l'harmonie simultanée qui se touchent diatoniquement, & qui sont *fa* & *sol*.

Si le genre diatonique n'offre au plus que deux notes intermédiaires entre une note d'harmonie simultanée & celle au-dessus, il n'en est pas de même dans le chromatique, qui en renferme quatre entre *sol* & *ut*; savoir, *sol*♯, *la*, *la*♯ & *si*; en sorte que sur les six cordes *sol*, *sol*♯, *la*, *la*♯, *si*, *ut*, il n'y a que la première & la dernière qui appartiennent, en ce cas, à l'harmonie simultanée.

Comment quatre cordes consécutives qui sonnent mal avec celles de l'harmonie simultanée, qui sont *ut*, *mi*, *sol*, *ut*, peuvent elles être souffertes, & ne pas détruire l'impression de l'accord dont elles comblent les *intervalles*?

C'est que la nature nous a donné la faculté de saisir à la fois l'harmonie & la mélodie.

Les *intervalles* sont *consonnans*, *dissonans* & *discordans*.

Les *intervalles* consonnans se réduisent: 1°. à l'unisson & à son renversement, l'octave, & aux divers renversemens de celle-ci.

2°. A la tierce majeure & à la mineure directes ou renversées en sixtes.

Comparées à ces deux ordres de consonnances, la quinte n'en est pas une, & la quarte bien moins encore. Mais comme l'accord parfait admet, à certains égards, une quinte & une quarte, telles qu'*ut sol* & *sol ut*, dans *ut mi sol ut*, on ne peut mettre cette quarte, &

encore moins cette quinte, au nombre des dissonances, telles que la septième & la seconde.

La quinte & la quarte justes peuvent alors être considérées comme deux consonnances subalternes qui forment une classe à part entre les vraies consonnances & les dissonances harmoniques participant des unes & des autres, mais se rapprochant plus des dissonances que des vraies consonnances.

La quinte juste avoisine néanmoins les consonnances presqu'autant que la quarte avoisine les dissonances, puisque, moyennant qu'on emploie les quintes par mouvement contraire, on peut se permettre d'en faire plusieurs de suite & sans accompagnement.

Quant aux quartes justes, cette propriété leur étant refusée, elles ressemblent en cela aux septièmes harmoniques.

La fausse quinte & son renversement le triton sont deux dissonances qui tiennent du charme des consonnances.

Les dissonances mélodiques forment des discordances quand on les prend pour de l'harmonie; partout où il doit y avoir de l'harmonie entre les sons qui se font entendre, on doit donc s'interdire toute seconde mineure diatonique ou chromatique, & tout *intervalle* mélodique quelconque. (Voyez mon article HARMONIE.) (*De Momigny.*)

INTONATION, *s. f.* Action d'entonner. (Voy. ENTONNER.) L'*intonation* peut être juste ou fausse, trop haute ou trop basse, trop forte ou trop foible, & alors le mot *intonation*, accompagné d'une épithète, s'entend de la manière d'entonner.

(*J. J. Rousseau.*)

INVERSE. (Voyez RENVERSÉ.)

IO-BACCHUS. Chanson à l'honneur de Bacchus, que les Anciens chantoient dans les fêtes & dans les sacrifices. On répétoit souvent dans ces chansons les mots *Io* & *Bacchus*, & c'est d'où leur vient le nom de *io-bacchus*. (*M. de Castilhon.*)

IONIEN ou IONIQUE, *adj.* Le mode *ionien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le second des cinq modes moyens de la musique des Grecs. Ce mode s'appeloit aussi *iastien*, & Euclide l'appelle encore *phrygien* grave. (Voyez MODE.)

(*J. J. Rousseau*)

IRLANDE (Histoire de la musique en). Le goût de la musique paroît inné dans les premiers & indigènes habitans de cette île, où il s'est ensuite renforcé & graduellement perfectionné avec les progrès de la société civile. L'antique institution des Bardes est sans doute ce qui l'y introduisit d'abord; mais l'étude de la musique ne fut pas long-temps exclusive à cet ordre. Chaque héros & chaque jeune vierge apprirent à toucher la harpe long-temps avant que les arts utiles fussent connus dans ce pays. A certaines fêtes publiques on faisoit passer à la ronde cet instrument de main en main, & tous chantoient, en s'accompagnant à leur tour. Si quelqu'un se trouvoit incapable d'en jouer avec un certain degré de perfection, il se donnoit, comme en Grèce, un ridicule dont la royauté même ne le mettoit pas à l'abri. L'héroïsme des Irlandais, dans ces temps reculés, prouve que la musique, qui adoucit l'ame, loin de l'énerver & de l'avilir, peut en soutenir & peut-être en augmenter la force.

Les Irlandais prétendent que leur langue est très-propre à la musique; quelques-uns même qu'elle l'est plus qu'aucune langue de l'Europe, surtout à cause de la propriété particulière qu'elle a d'élider les consonnes les plus rudes. On pourroit dire, à l'inspection seule, qu'elle a souvent l'occasion d'user de cette propriété; mais on a toujours mauvaise grâce à contredire un peuple sur les perfections qu'il attribue à son langage.

Quelqu'adonnés que fussent les anciens Irlandais à l'étude de la musique, il est certain qu'ils n'avoient inventé aucune manière de la noter; mais il est probable que les Bardes, comme les anciens musiciens chinois, avoient quelques caractères ou signes pour régler les tons de voix, lorsqu'ils exerçoient leur art. Les prêtres chrétiens vinrent ensuite, & introduisirent les accens poétiques des Grecs & des Latins pour noter leur plain-chant. Les Bardes adoptèrent ces accens, comme on le voit par plusieurs de leurs compositions poétiques, postérieures à cette époque. Depuis le onzième siècle, les Irlandais eurent une notation musicale, qu'ils tirèrent de la même source.

Les écrivains irlandais conviennent eux-mêmes que ce que leur ancienne musique a de sauvage & d'extraordinaire, la mettant en quelque sorte hors de la portée de l'art, rend très-difficile de spécifier en quoi elle diffère de l'anciennne musique des autres nations. Quant à ses effets, il est aisé, selon eux, de la distinguer « par une douceur insinuante qui se fraye irrésistiblement une route jusqu'au cœur, & y répand un plaisir extatique qui fait vibrer toutes les fibres, éveille la sensibilité, & agite ou tranquillise l'ame. » C'est ainsi qu'en parle M. Walker dans ses *Mémoires historiques sur les Bardes irlandais.* « Quelque passion, continue-t-il, que cette musique veuille exciter, elle ne manque jamais d'y réussir. C'est la voix de la nature, elle sera toujours entendue. »

C'est de leur ancienne musique qu'il parle ainsi, & l'on sent combien il seroit difficile de le contredire. Plusieurs morceaux de cette ancienne *musique irlandaise* se sont cependant conservés, mais il faut sans doute être Irlandais pour en sentir le charme. On doit cette conservation à la passion des naturels du pays pour leurs particularités nationales. Ces morceaux sont antérieurs à l'art de noter la musique; mais les grandes familles d'*Irlande*, même dans le dernier siècle, entretenoient dans leurs maisons des joueurs

de harpe, qui étoient les dépoſitaires de leurs meilleures pièces de muſique.

Il paroît que le plus ancien de tous ces morceaux eſt le *ceanan*, ou, comme on l'appelle communément, le *cri irlandais* (*irish cry.*) Une des meilleures preuves de ſa haute antiquité, c'eſt qu'il ſe refuſe obſtinément à tout accompagnement de baſſe. Chaque province d'*Irlande* a un *ceanan* différent de ceux des autres provinces, ſelon le différent génie du peuple qui les habite.

Les anciens Irlandais, de même que les anciens Ecoſſais, cultivoient trois ſortes de muſique, qui répondoient aux trois modes que les Grecs avoient empruntés des Egyptiens. Leur nom, hériſſé de conſonnes, effrayeroit des yeux français, & ſeroit d'ailleurs inutile. Il ſuffit d'indiquer leur différent caractère.

L'un étoit propre aux fêtes publiques, ſoit pour y élever l'ame aux actions guerrières, ſoit pour la diſpoſer à l'amour, à la joie ou à la danſe. L'autre s'adaptoit aux circonſtances douloureuſes, lorſqu'on déploroit la perte d'un homme vertueux ou d'un grand-homme, ou les mauvais ſuccès d'un héros malheureux, jadis les ornemens de la ſociété. Après l'invaſion des Anglais, les Irlandais ſe bornèrent preſqu'entièrement à ce genre de muſique. Le troiſième étoit deſtiné à préparer l'ame au repos, & à ſuſpendre les peines d'eſprit qui pouvoient ſuccéder aux travaux du jour. Au reſte, ſi l'on eſt curieux de connoître les noms irlandais de ces trois genres, les voici : 1°. *golltraidheacht*; 2°. *geantraidheacht*; 3°. *ſuanttraidheacht*. Ce qui eſt ſans doute auſſi harmonieux pour des oreilles irlandaiſes que cette muſique même.

« Dans tous les concerts, dit M. O'Conor, le chant accompagnoit la muſique inſtrumentale, & l'ode chantée étoit adaptée invariablement aux trois eſpèces de muſiques héroïque, douloureuſe ou aſſoupiſſante; ce qui prouve que les anciens Irlandais étoient bien loin d'être étrangers au pouvoir qu'a l'harmonie de diriger ou d'exciter les paſſions humaines. Les ſons étoient donc alors cultivés & modifiés de manière à produire des effets extraordinaires, capables d'influer ſur l'ordre civil & politique, & cela dans les ames d'hommes que nous regardons comme barbares, parce qu'ils n'entretenoient pas un commerce intellectuel avec les peuples plus policés de la Grèce & de Rome. »

Parmi les inſtrumens qu'ils cultivèrent avec le plus de ſuccès, la harpe mérite le premier rang. Ils en avoient de quatre eſpèces.

I. Le *clar-ſeach*, appelé communément *harpe irlandaiſe*, eſt d'une antiquité ſi reculée dans ce pays, qu'elle paroît ou y être née, ou du moins y avoir été en uſage long-temps avant de l'être chez la plupart des autres nations occidentales. Sur ſon origine, ſa forme & ſes différens degrés de perfection, voyez Harpe irlandaise.

II. Le *keirnine*, ou petite harpe. Quelques antiquaires hibernois conjecturent qu'elle fut ainſi nommée parce qu'elle étoit conſacrée à *Karneios*, ſurnom que les Irlandais idolâtres donnèrent à Apollon, & qu'elle ſervoit aux danſeurs dans le ſacrifice appelé *kernaire*, qu'ils offroient à ce Dieu. Selon d'autres, c'étoit le *kanun* des Perſes, eſpèce de harpe ou de ſaquebute dont les cordes, au nombre de cinquante ou ſoixante, poſées ſur deux chevalets, ſe touchent des deux mains, ſans l'uſage d'aucun archet.

III. Le *cionar cruil*, au contraire, n'avoit que dix cordes & ſe touchoit avec le *plectrum*, eſpèce de dé pointu que l'on mettoit au doigt, & avec lequel on pinçoit les cordes : il étoit fait d'ongle de chèvre ou de quelqu'autre animal. On ſuppoſe que cette eſpèce de harpe reſſembloit au *hashur*, inſtrument des Hébreux dont il eſt ſouvent fait mention dans les pſeaumes, ſous le nom d'*inſtrument à dix cordes*, & dont la forme, ſelon dom Calmet, reſſembloit beaucoup au delta des Grecs, Δ.

IV. Le *creamthine cruit* avoit ſix cordes, dont quatre ſeulement pouvoient être appelées *ſymphoniques*; elles étoient étendues ſur une touche & ſoutenues par un chevalet. Les deux autres étoient tendues au-deſſous de la touche & n'étoient point pincées par le *plectrum*, mais ſeulement au beſoin touchées avec le pouce, comme un accompagnement de baſſe aux notes que faiſoient entendre les autres cordes. Cet inſtrument, que les Irlandais regardent comme le père du violon, accompagnoit la harpe, en partie de *tenor*, dans les fêtes & feſtins ſolennels. C'eſt du *creamthine cruit* que les Welches ou Gallois & les Ecoſſais ont fait l'inſtrument qu'ils nomment *crwth* ou *croith*. (Voyez Harpe irlandaise.)

La muſette eſt encore certainement d'une très-haute antiquité en *Irlande*. Pluſieurs hiſtoriens en ont parlé ſous différens noms; mais les deſcriptions qu'ils en donnent, prouvent qu'ils entendent tous le même inſtrument que nous nommons *muſette*, & que les Anglais appellent *bag-pipe*, de *bag*, qui veut dire *ſac*, & de *pipe*, qui ſignifie *tuyau*, puiſque tous parlent d'une réunion de tuyaux, & d'un ſac ſonore où ils aboutiſſent.

Quelques-uns en attribuent l'invention aux Danois, d'autres aux Grecs. Un beau bas-relief grec actuellement à Rome, où eſt repréſenté un homme jouant d'un inſtrument tout-à-fait ſemblable à la muſette des montagnes d'Ecoſſe, prouve en faveur de ſon origine grecque. Les Romains, qui l'avoient priſe des Grecs, peuvent l'avoir portée en Angleterre dès leur première deſcente dans cette île, & quelques ſavans ſont de cet avis. Les Danois l'auront enſuite empruntée des Calédoniens ou Ecoſſais, avec qui ils eurent de fréquentes communications.

Les Irlandais, qui avouent n'en être pas les inventeurs, croient auſſi l'avoir reçu d'eux, en échange de la harpe qu'ils leur ont donnée; mais ils ne tardèrent pas

pas à la perfectionner. Les Ecossais en jouoient tout simplement avec la bouche, comme le font encore les paysans de plusieurs de nos provinces ; elle prit en *Irlande* une forme plus compliquée, qui consiste en deux petits bourdons, un autre plus long, avec un tuyau à huit trous, & deux petits soufflets que l'on enfle par un mouvement compressif du bras. Cet instrument étant construit dans le système chromatique, est le seul, depuis que la harpe irlandaise n'est plus d'usage, sur lequel la musique véritablement irlandaise puisse être exécutée avec avantage. Ce fut toujours, même lorsque la harpe existoit, l'instrument favori du peuple ; & il l'est encore aujourd'hui. Chaque village en *Irlande* a son joueur de musette, qui, dans les belles soirées, après le travail, rassemble autour de lui les jeunes garçons & les jeunes filles, & les fait danser au son joyeux de son instrument.

Les anciens Irlandais avoient aussi une espèce de cor dont ils se servoient surtout dans les cérémonies religieuses, & qu'ils suspendoient dans les forêts aux arbres sacrés.

Ils avoient des trompettes de cinq ou six espèces différentes : 1°. le *stuic* ou *stoc*, qui n'étoit qu'une sorte de tube d'airain, & dont l'embouchure étoit si large qu'on n'en pouvoit tirer aucune note musicale. Cet instrument servoit comme de porte-voix sur le sommet des tours pour convoquer les assemblées, proclamer les nouvelles lunes, les quartiers & les fêtes publiques. Cet office étoit rempli par les druides du second ordre ou sous-druides.

2°. Le *corna* & ses diverses subdivisions. C'étoit la trompette de chasse & de bataille. Sa forme étoit fort simple, & conserva toujours à peu près celle d'une corne de bœuf, dont elle avoit d'abord été faite. Lorsque les arts mécaniques eurent fait des progrès en *Irlande*, on la fit de cuivre, mais on lui conserva sa forme originale.

3°. Le *dudag*, que M. Burney croit avoir été une espèce de clairon ou de trompette aiguë, appelée par les Latins *lituus*, & qui étoit en usage pour la cavalerie.

4°. Le *gall-trompa*, ou trompette gallique, que l'*Irlande* emprunta des Anglais, & qui par conséquent appartient à des temps postérieurs, ainsi que les tambours, instrument d'origine orientale, & que quelques auteurs croient n'avoir été apporté en Europe qu'au retour des croisades.

Les Irlandais avoient emprunté des Ecossais le *blaosg* ou *la conque marine*, instrument guerrier que les Romains nommoient *buccina*, & qu'ils avoient laissé en Ecosse après une expédition hostile.

Le *cibbual* ou *corabas* étoit une espèce de cymbale composée de plusieurs petites plaques de cuivre ou languettes de bois, liées avec une courroie que l'on tenoit d'une main, & dont on frappoit dans l'autre main. Les Irlandais s'en servoient dans les chœurs, aux fêtes, aux funérailles & dans les autres occasions publiques.

Il est difficil de d'couvrir quand les *orgues* furent introduites en *Irlande*. On n'en trouve aucune trace dans l'histoire ecclésiastique de ce pays avant l'année 1641. Selon quelques historiens, ils furent aussi à peine connus en Ecosse avant le règne de Jacques I^er^, qui les introduisit dans les églises.

On ne voit pas non plus de preuves que la flûte proprement dite ait été connue des anciens Irlandais, mais ils avoient quelques instrumens à peu près de même nature, & entr'autres le *readan* & le *fideog*, dont la construction étoit extrêmement simple, mais dont le son étoit fort doux.

On a découvert des traces d'un collége de choristes parmi les anciens Irlandais. Il est probable qu'il y eut autrefois plusieurs de ces séminaires de musique dans le royaume, & qu'ils ressembloient aux différens colléges des Bardes. Il l'est aussi que ces ménétriers ou musiciens errans, dont parlent si souvent les historiens irlandais, étoient des hommes nés avec le génie de la musique, que des connoisseurs distinguoient dans les dernières classes de la société & qu'ils recommandoient aux principaux de ces colléges, lesquels les admettoient, entretenoient & instruisoient aux dépens de la fondation. On apprenoit dans ces séminaires les différens genres de musique par le moyen d'un cercle musical appelé *draï acht*, distinct du cercle prosodique, qu'on nommoit *ogham*.

Parmi les chants nationaux des Irlandais, ils affectionnoient particulièrement leur chant de guerre, qu'ils appeloient *pharroh*. Cette chanson, comme celle de Roland chez les Français, célébroit les actions d'un ancien héros nommé *Pharroh* ou *Pharrogh*, espèce de géant dont le peuple se plaisoit à raconter les merveilleuses prouesses. Lorsque les troupes se préparoient au combat, un Barde ou filea la chantoit à la tête de l'armée, au son rude, mais belliqueux de divers instrumens guerriers. On retrouve encore des fragmens épars du *pharroh* dans des manuscrits irlandais, mais la musique s'en est entièrement perdue.

L'*Histoire de la musique en Irlande*, dans les premiers temps, est à proprement parler celle des Bardes irlandais. (Voyez à l'article BARDES la preuve de la haute antiquité où remonte, chez ce peuple, le goût de la musique, & même une certaine science dans cet art.)

John de Fordun, prêtre écossais qui fut envoyé en *Irlande* au quatorzième siècle pour recueillir des matériaux relatifs à une *Histoire d'Écosse*, dit expressément que l'*Irlande* étoit, de son temps, la source de la musique, d'où cet art commença alors à se répandre en Ecosse & dans le pays de Galles.

John Major, dans le Panégyrique de Jacques I^er^. d'Écosse, dit que ce prince touchoit la harpe avec plus de délicatesse que les Ecossais du haut pays, ou

que les Irlandais, qui étoient les plus habiles harpistes alors connus.

Ces deux témoignages sont d'autant moins suspects, que les Ecossais sont en général fort prévenus contre les Irlandais. Le premier contient surtout l'aveu précieux que la musique d'Ecosse est irlandaise d'origine.

Il paroît que le caractère de cette musique étoit fier & guerrier; les malheurs de la nation, après l'invasion des Anglais, imprimèrent à ses chants un autre caractère. Telle étoit l'exquise sensibilité des Bardes; telle étoit leur tendre affection pour leur patrie, que l'esclavage où elle fut réduite les plongea dans une profonde tristesse. De-là le ton plaintif qui s'introduisit dans la musique.

Une autre cause y concourut encore. Les Bardes, souvent chassés des villes avec leurs patrons, par le glaive des oppresseurs, furent obligés de rester cachés dans des marais, dans des forêts sombres, parmi des monts escarpés, ou dans de profondes vallées où retentissoit le bruit des cascades lointaines & des échos prodigieux. De telles scènes jetant un nuage sur leur imagination déjà blessée, dûrent considérablement accroître leur mélancolie. Lorsqu'ils essayoient de chanter, il n'est donc pas étonnant que leurs voix, affoiblies par leurs gémissemens, ne s'élevassent plus facilement par tierces mineures que par tierces majeures, qui ont un demi-ton de plus. On remarque en effet que presque tous les airs de ce temps sont en ton mineur, & d'un caractère posé, mélancolique & solennel.

Peut-être aussi la mélancolie qui respire dans la poésie & la *musique irlandaise* peut-elle être attribuée à une autre cause antérieure à l'invasion des Anglais, & qui a continué de subsister depuis; c'est le penchant extraordinaire des Irlandais pour l'amour. Les riches établissemens fondés en faveur des Bardes leur permettoient de se livrer librement à cette passion. La plupart des anciennes poésies irlandaises ont le caractère élégiaque; & la plupart des airs irlandais ont beaucoup de rapport avec les chansons écossaises du haut pays.

M. Walker assure que M. Beauford, son ami, ayant fait, à sa prière, la comparaison de plusieurs airs des deux pays, a trouvé qu'ils étoient construits sur le même principe, qui est le chromatique, ou plutôt l'ancien diatonique, fondé sur l'union de plusieurs espèces de chromatiques unies en un seul système. (*Mémoires historiques sur les Bardes irlandais.*) On trouve dans les historiens écossais la cause du rapport qui existe entre les airs des deux nations. Ils nous apprennent que, vers le temps dont il est ici question, plusieurs harpistes irlandais voyagèrent dans les hauts pays d'Ecosse. Il n'est pas douteux qu'en y répandant plusieurs de leurs airs nationaux, ils n'occasionnèrent une révolution dans le goût musical du pays. Ils n'avoient point alors d'égaux dans leur profession. La supériorité de leur exécution dut exciter une admiration générale, & ce que nous admirons, nous sommes toujours ambitieux de l'imiter. Le docteur Campbell assure avec confiance que l'honneur d'avoir inventé la musique écossaise doit être attribué aux Irlandais.

Ils continuèrent, malgré leur dispersion, de cultiver la harpe, instrument favori de leurs ancêtres; mais cette perfection où les Bardes l'avoient portée disparut avec eux; cependant un certain nombre de harpistes, de compositeurs originaux & de principaux dépositaires de l'ancienne musique nationale continuèrent long-temps d'être protégés & soutenus par la noblesse & les gens riches du pays. Ils s'efforcèrent de se surpasser l'un l'autre en jouant les airs les plus estimés avec exactitude & avec leur expression propre. Quelques-uns d'entr'eux, plus habiles, tâchèrent de les embellir par des ornemens & des variations; ils en formèrent des recueils choisis, qui furent communiqués à leurs successeurs, & par eux transmis avec des additions. C'est ainsi que ces airs furent conservés.

Tandis qu'ils restèrent entre les mains des harpistes irlandais, on doit supposer qu'ils se perfectionnèrent par degrés; que les embellissemens qui y furent ajoutés étoient assortis à leur caractère, & tendoient seulement à élever & à développer l'esprit particulier & l'expression de cette musique. Le goût de cette sorte de style paroît décliner maintenant. Les harpistes nationaux sont peu encouragés; un grand nombre de leurs airs sont tombés entre les mains de musiciens étrangers, qui ont tâché de les arranger sur le modèle de la musique moderne; & les recueils qu'ils en ont publiés, sont regardés, dans le pays même, comme remplis d'améliorations importantes.

Depuis que les Anglais se sont livrés avec plus d'ardeur peut-être que de succès à la culture des beaux-arts, & surtout de la musique, les Irlandais ont suivi lentement leurs pas. Les musiciens, chanteurs & instrumentistes appelés à grands frais d'Italie à Londres, y ont fait régner despotiquement la musique italienne. L'influence s'en est répandue jusqu'en *Irlande*; le goût musical s'y est raffiné, & les chants les plus doux de l'ancienne musique sont tombés en discrédit. Les amateurs de ce genre s'en plaignirent comme d'une dépravation de l'art: on s'occupe trop, disoient-ils, du plaisir de l'oreille, on néglige celui du cœur.

La musique devint alors une rage, dit un historien que j'ai déjà cité: on fit venir à Dublin des chanteurs italiens, & nos belles dames irlandaises apprirent à se pâmer en entendant un opéra. Dans l'éducation de la jeunesse des deux sexes, on regarda comme indispensablement nécessaire la connoissance de quelque instrument de musique. Les concerts furent les amusemens favoris des maisons les plus distinguées, & des sociétés musicales se formèrent dans toutes les grandes villes du royaume.

En 1753, l'hôpital des Incurables de Dublin, tel qu'il est aujourd'hui, fut bâti par le pouvoir de la musique, c'est-à-dire, du produit des souscriptions pour les concerts de la société phylarmonique.

Mais cette passion ne s'est pas soutenue long-temps ; elle est presqu'entièrement éteinte. La politique, le jeu & d'autres genres de dissipation en ont amorti l'ardeur. Il y a encore des concerts à Dublin pendant l'été, mais ils sont très-peu suivis. La musique est encore quelquefois, parmi les Irlandais, un sujet d'entretien : ils la cultivent même toujours un peu ; mais elle n'est plus l'objet favori, ni de leurs conversations, ni de leurs études. (*M. Ginguené.*)

IRRÉGULIER, *adj.* On appelle dans le plain-chant *modes irréguliers*, ceux dont l'étendue est trop grande, ou qui ont d'autres irrégularités.

On nommoit autrefois *cadence irrégulière* celle qui ne tomboit pas sur une des cordes essentielles du ton ; mais M. Rameau a donné ce nom à une cadence particulière, dans laquelle la basse fondamentale monte de quinte ou descend de quarte, après un accord de sixte ajoutée. (Voyez CADENCE.)

(*J. J. Rousseau.*)

C'est à tort que l'on prodigue l'épithète d'*irrégulier* à tout ce qui n'est pas dans les premiers erremens de l'harmonie ; car *irrégulier* ne signifie pas alors ce qui est hors des limites tracées par les regles véritables, mais au delà des foibles connoissances de ceux qui en parlent.

Rien d'*irrégulier* ne peut avoir lieu en musique ; tout y est régulier, & parfaitement régulier, même jusqu'aux licences, qui n'en sont que pour ceux qui ignorent sur quels principes elles sont fondées.

(*De Momigny.*)

ISON. Chant en *ison.* (Voyez CHANT.)

(*J. J. Rousseau.*)

ISOCHRONE. Temps *isochrones.* (Voyez MESURE.)

ITALIE (Histoire de la musique en). S'il est vrai que les progrès de la musique dans chaque pays dépendent du degré de civilisation des autres arts & des sciences chez le peuple qui l'habite, & de leur langue, dont les accens fournissent les premiers élémens de la mélodie vocale, on ne doit pas attendre une grande perfection dans la musique de toute l'Europe pendant le moyen âge, tandis que les Goths, les Vandales, les Huns, les Germains, les Francs & Gaulois, dont les idées étoient aussi sauvages que leur langage étoit dur & barbare, occupoient ses plus fertiles provinces.

Tous les dialectes que l'on parle aujourd'hui en Europe commencèrent alors à se former. C'étoit un mélange grossier de celtique & de latin ; & comme les habitans de l'*Italie* conservèrent le langage romain plus long-temps que ceux des autres contrées plus éloignées du siége de l'Empire, il resta plus de vestiges du latin en *Italie* qu'ailleurs. L'*Italie*, cette belle contrée, fut sans doute forcée d'adopter quelques expressions des barbares qui l'avoient envahie ; mais le nouveau langage qu'elle se forma, fils immédiat de la langue latine, hérita de sa richesse, de sa pureté, & s'étant donné d'après elle son principal caractère, il adoucit & civilisa pour ainsi dire tout ce qu'il fut contraint d'y joindre d'étranger.

La littérature, les arts, les raffinemens & les recherches de l'esprit furent plutôt encouragés en *Italie*, à la cour des Pontifes romains & dans quelques autres cours, que dans le reste des contrées européennes. C'est de-là que la musique moderne a tiré son échelle, son contre-point, sa mélodie la plus pure, ses drames religieux & profanes, & la meilleure partie de son élégance & de sa grâce. L'*Italie*, dans les temps modernes, fut pour toute l'Europe ce que l'ancienne Grèce avoit été pour Rome.

Ce furent les chants de l'Eglise qui amenèrent en *Italie* le goût de la musique. (Voyez au mot PLAIN-CHANT comment ils s'y introduisirent, & les différens degrés de perfection qu'ils y reçurent. Voyez au mot CONTRE-POINT comment l'harmonie se joignit à la mélodie, & tout ce qui concerne cette partie importante de l'art.) Il reste à donner ici l'histoire de la *musique italienne* proprement dite, de celle qui, née sur la plus belle, la plus riche, la plus musicale des langues, sur une langue que Métastase appelle avec raison la musique même, *musica stessa*, en a dû suivre d'abord les révolutions ou plutôt les progrès, & a fini par régner avec elle sur toutes les autres musiques & sur toutes les autres langues.

Le gouvernement démocratique de Florence, avant que les Médicis en usurpassent la souveraineté, ayant fourni aux citoyens de plus fréquentes occasions de parler en public, & plus d'encouragemens pour polir leur langage, afin d'attirer le peuple à leurs opinions par les charmes de l'éloquence, c'est à Florence que la langue vulgaire commença de se perfectionner, & de-là vint la supériorité du dialecte toscan sur tous les autres qui se formoient en même temps dans la plupart des principales villes d'*Italie*. Mais ce ne fut qu'au douzième siècle que les muses s'emparèrent de cette langue nouvelle, & daignèrent l'admettre dans leurs concerts.

Dante assure dans sa *Vita nuova*, écrite au commencement du quatorzième siècle, que la langue italienne n'avoit pas plus de cent cinquante ans d'existence, & que le premier poëte qui en avoit fait usage, l'avoit fait pour être entendu de sa maîtresse qui avoit de la peine à entendre les vers latins. *Il primo che cominciò a dire come poeta volgare, si mosse, perocchè volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale esse malagevole ad intendere i versi latini.*

Les vers lyriques précédèrent en *Italie* toute autre sorte de vers. Crescimbini & d'autres critiques en fixent la naissance vers l'an 1184. Mais ces commencemens étoient si foibles, qu'on peut à peine en tenir compte. C'est donc aux chansons siciliennes du treizième siècle qu'il faut accorder les premiers honneurs. Elles furent bientôt imitées par des poëtes italiens, & surtout par des Toscans. Aux Siciliens, d'autres substituent, avec plus de vraisemblance, les Provençaux (voyez CHANT), venus en *Italie* avec Charles d'Anjou ; & Pétrarque lui-même doutoit si les Siciliens avoient été, dans leurs compositions poétiques, les modèles ou les imitateurs des Provençaux. Comme la Sicile & la Provence furent long-temps soumises aux mêmes souverains, il est assez naturel que leurs habitans cultivassent les mêmes arts.

Dans le treizième & le quatorzième siècle, toutes les nations de l'Europe commencèrent à cultiver leurs langues & leur poésie ; mais aucune n'a conservé depuis ce temps, comme l'*Italie*, le même goût & la même douceur. Nous nous vanterions en vain d'avoir écrit dans notre langue long-temps avant que les Italiens écrivissent dans la leur, puisque la nôtre n'a été perfectionnée que depuis le dernier siècle, tandis que les écrits italiens du quatorzième siècle sont encore regardés comme des modèles de perfection.

La musique étoit dès-lors en honneur en *Italie*, même ailleurs que dans les églises ; & lorsque le prince Conrad marchoit contre Charles I^{er}., roi de Sicile, en 1268, un chœur de femmes chantoit dans les rues, accompagné de cymbales, de tambours, de flûtes, de violons & d'autres instrumens. L'ancien usage des Romains, de gager des femmes qui chantoient & pleuroient aux funérailles des morts, se conserva jusqu'au quatorzième siècle. Alors & depuis, ce fut la coutume en Lombardie, de chanter des épithalames au mariage des personnes qui avoient le moyen de les payer.

Toutes les cours d'*Italie* étoient remplies de musiciens, chanteurs, joueurs d'instrumens, mimes & bouffons, dont l'emploi étoit d'amuser les princes, & qui en étoient fort bien payés. On les nommoit en toscan, *giullari* & *giocolari* ; c'étoit à peu près la même chose que nos ménétriers & nos *jongleurs*.

Quoiqu'un certain nombre d'assez bons poëtes pour le temps aient rempli l'intervalle de ces *giullari* au Dante, il est cependant regardé comme le créateur de la langue poétique en *Italie*; la première partie de son poëme, écrite avant son exil, étoit non seulement lue avec plaisir par ses concitoyens, mais un auteur presque contemporain (1) nous apprend qu'ils la savoient par cœur, & que le peuple même la chantoit dans les rues. Il est dit dans une des nouvelles de cet auteur, qu'un certain chanteur, nommé Manescalio, & un villageois, son camarade, choquèrent tellement le Dante, qui passoit par hasard, en prononçant ses vers d'une manière basse & corrompue, qu'il ne put s'empêcher de les reprendre & de les punir sévèrement de leur ignorance. Il est aisé de penser que la musique chantée par des gens de cette espèce n'étoit pas de meilleur goût que leur prononciation. La mélodie dont ils se servoient pour les *tercets* du Dante étoit aussi simple, aussi grossière que celle des gondoliers de Venise pour les *octaves* du Tasse ; ce n'étoit à peu près qu'une espèce de plain-chant.

(1) Franç. Sachetti, mort en 1390.

On découvre pourtant dans plusieurs parties des écrits du Dante, qu'il n'étoit insensible ni au pouvoir de la musique, quelle qu'elle fût alors, ni aux talens de ceux qui l'exécutoient. Scocchetti, son contemporain & son ami, étoit non-seulement poëte, mais encore assez habile musicien. On le voit par le titre d'une espèce de ballade citée par Crescimbini ; on y lisoit que les paroles étoient du Dante & la musique de Scocchetti : *parole di Dante, e suono di Scocchetti*. Son autre ami, Casella, passoit pour un excellent musicien : c'est celui qu'il a placé dans son *Purgatoire*, & dont il peint la rencontre avec une simplicité si touchante.

Tous les vers se chantoient alors. Aussi ce même poëte définit-il la poésie en général une fiction oratoire (*retorica*) mise en musique.

Les plus anciennes mélodies qu'on trouve en *Italie* qui aient été originairement composées sur des paroles italiennes, sont dans un recueil manuscrit de chants sacrés, conservé à Florence, & intitulé : *Laudi spirituali*. Ce sont des espèces de cantiques à la louange de Dieu, de la Vierge, des saints & des martyrs. Dès l'an 1310, une société s'étoit formée à Florence pour chanter ces poëmes religieux. Les membres de cette société s'appeloient Laudistes, *Laudisti*. Elle s'est long-temps conservée ; & l'on a plusieurs recueils imprimés des airs qu'ils chantoient aux processions & autres cérémonies solennelles ; elle existe même encore à Florence. M. Burney, pendant son séjour dans cette ville, en 1770, les entendit souvent dans les rues chanter leurs hymnes en trois parties, accompagnés d'un orgue portatif.

L'ancien manuscrit de Florence commence par un cantique à la Sainte-Trinité ; on le trouvera noté dans les *Planches*, non en caractère grégoriens, tel qu'il est dans le manuscrit cité par le docteur Burney, mais seulement en notes modernes. On verra que pour le temps il ne manque ni de rhythme ni d'une certaine mélodie.

Mais il ne reste pas de traces de la musique profane de ces siècles reculés, aussi incontestables & aussi intéressantes que l'usage qui en fut fait à Rome, lorsque Pétrarque y fut couronné. On sait que ce poëte reçut le même jour deux lettres, l'une du sénat de Rome, l'autre de l'université de Paris, qui lui offroient la couronne de laurier. Ayant donné la préférence à

Rome, il y arriva sous le pontificat de Benoît XII, en 1341, & trouva tout préparé pour son triomphe. Il marcha au Capitole, précédé de douze jeunes gens des meilleures familles de Rome, qui chantoient des vers composés par lui-même.

Il est même dit dans un récit du couronnement de Pétrarque, imprimé à Padoue en 1549, sous le nom de *Sennuccio del bene*, qu'il y avoit deux chœurs de musique, l'un vocal & l'autre instrumental, qui chantoient & jouoient alternativement, avec une douce harmonie, *con dolce concento*. Ce qui prouve que dès-lors on commençoit à connoître la musique en parties, le contre-point, l'harmonie, *concento*.

Il paroît par plusieurs passages des poésies de Pétrarque, que Laure avoit cultivé la musique, & que son chant n'avoit pas peu contribué à resserrer les chaînes de son amant.

E l'angelico canto, e le parole
Del dolce spirto.
(Sonn. 104.)

E' l cantar che nell' anima si sente.
(Sonn. 177.)

Era ponente
Cantando d'acquitar gli sdegni e l'ire,
Di serenar la tempestosa mente,
E sgombrar d'ogni nebbia oscura e vile, &c.

On ignore quel genre particulier de musique vocale étoit en vogue au temps de Pétrarque; malheureusement aucun des chants originaux composés sur des sonnets ni sur ses odes ne s'est conservé jusqu'à nous. Un article de son testament prouve qu'il savoit & pratiquoit lui-même la musique. Il lègue son *bon luth* à Thomas Bambasio de Ferrare: *A Maestro Bambasio da Ferrare, lascio il mio buon liuto, affine ch' egli lo suoni, non per vanità del fugace seculo, ma a lode e gloria dell' eterno Iddio.*

Dans le *Décameron* de Boccace, qui survécut de vingt ans à Pétrarque, il est souvent question de musique vocale & instrumentale, & toutes les journées se terminent par des chansons qui se répétoient quelquefois en chœur & qui étoient accompagnées de danses: *Menando Emilio la carola, la seguente Canzone da Pampinea, ripondendo l' altre, fù cantata*, &c.

Il y avoit alors, comme à présent, deux genres de musique & de musiciens. On distinguoit une musique dont la mélodie étoit simple & populaire, & qui pouvoit être généralement entendue & exécutée par tous les gens bien élevés; & une autre plus travaillée, plus artificielle, que les seuls professeurs ou ceux qui avoient étudié l'art pouvoient exécuter. Du premier genre étoient sans doute les chansonnettes, ballades ou chansons à danser, dont il est question à la fin de la neuvième journée, *canzonette più sollazzevoli di parole che di canto Maestrevoli*. Mais de même que le Dante eut son Casella, & Pétrarque son Bambasio, Boccace célèbre aussi, parmi les plus fameux professeurs de musique, Minuccio d'Arezzo, qui étoit, dit-il, un excellent chanteur & joueur de viole, très en faveur auprès de Pierre de Rohan, roi de Sicile.

Il est probable que les chants les plus recherchés étoient alors fort simples. Peut-être ressembloient-ils à ceux des Troubadours provençaux, ou à ces sortes de récitatifs que conservent encore quelques improvisateurs italiens. Les modes ou tons de l'Eglise, renfermés alors si strictement dans l'échelle diatonique, qu'ils n'admettoient d'autre semi-ton accidentel que celui de *la* au *si* bémol, étoient si religieusement observés, même dans la musique profane, que l'emploi de tout autre y étoit regardé comme licencieux & même hétérodoxe. Les plus beaux vers n'étoient donc revêtus que de chants gothiques & barbares.

Quand l'échelle diatonique qui fournit la mélodie fut fixée, quand on eut découvert des sons simultanés qui l'accompagnoient, que ces sons furent classés en consonnances parfaites & imparfaites, & en d'autres intervalles qu'on appelle *dissonances*, & que tous ces accords adroitement ménagés ajoutèrent à la beauté & à l'effet des combinaisons harmoniques, il est naturel de penser que la mélodie & l'harmonie, comme deux sœurs, dûrent s'accroître & s'embellir en même temps. Mais l'aînée de ces deux sœurs, la mélodie, fut long-temps négligée, tandis qu'on employoit tous les moyens que la science & l'application pouvoient trouver pour cultiver & perfectionner le pouvoir naturel & les agréables qualités de l'harmonie.

Un long temps s'écoula avant que l'on donnât à la mélodie assez d'attention pour découvrir qu'elle fût susceptible de la moindre perfection, & qu'on en pût tirer autre chose qu'une simple psalmodie. On s'aperçut enfin qu'elle étoit susceptible de grâce, d'élégance, & de tous les embellissemens que l'art & le génie peuvent fournir. Bientôt cette découverte la fit admettre dans la bonne compagnie, & la rendit les délices de la partie la plus honnête & la plus polie de la société, après avoir été long-temps associée au plus bas peuple, dans les cabarets & dans les rues. Enfin elle monta sur le théâtre, & c'est là surtout qu'elle acquit de nouvelles forces, qu'elle parvint au dernier degré de faveur & d'importance, & qu'elle exerça tout son pouvoir sur le goût d'un peuple sensible.

Mais nous ne sommes pas encore à cette époque brillante. Il fallut que la musique d'église se perfectionnât, que Palestrina épurât l'harmonie, & fût en quelque sorte le créateur du chant; que ses leçons & son exemple fissent révolution en *Italie*, & de-là dans le reste de l'Europe. Il fallut encore que des savans théoriciens répandissent une saine doctrine fondée sur l'exemple de ce grand maître & de ceux qui suivoient ses traces. Ceci tenant plus à l'histoire du contre-point qu'à celle de la *musique italienne* proprement dite, voyez à l'article CONTRE-POINT (*histoire du*) le tableau de cette réunion d'efforts qui, d'un bout de l'*Italie* à l'autre, & dans toutes les écoles

dont elle fut remplie, conspirèrent dans le seizième siècle au perfectionnement de cette importante partie de l'art.

Dans le même temps, un genre moins sévère que celui du contre-point sur le plain-chant commençoit à s'introduire, même dans les églises; des motets & des *laudi*, ou hymnes en parties, donnoient plus de liberté au génie des compositeurs & à la création du chant (voyez MOTET & ORATORIO), tandis que les *canzoni* & les madrigaux, composés sur des paroles italiennes, donnoient encore à la mélodie un caractère plus imitatif & plus éloigné du plain-chant. (Voyez MADRIGAL.)

Les chansons napolitaines mises en parties conservoient un caractère particulier, dont quelques traits se sont introduits & sont encore aisés à remarquer dans la musique de cette fameuse école; c'étoient tout simplement des airs villageois & des chansons des rues, qui, sous les différens noms d'*airs*, de *chansonnettes*, de *villanelles à la napolitaine*, étoient aussi connues & aussi à la mode dans toute l'Europe, pendant le seizième siècle, que les chansons provençales l'étoient auparavant, & que les ballades vénitiennes l'ont été depuis.

Outre les anciens airs qui furent recueillis & publiés alors en quatre parties, d'autres furent composés, non-seulement par des maîtres napolitains, mais par un grand nombre d'autres compositeurs qui se plurent à imiter ces petits airs familiers, & qui en firent imprimer, sous les mêmes titres, un nombre infini de volumes à Venise, à Anvers & ailleurs. Adrien Willaret, Macque, Textore, Riccio, Draghi, Pinelli, Luca Marenzio, Ferrabosco, Orlando di Lasso, publièrent tous des *canzonette* & *villanelle alla napolitana*; mais les meilleures sont peut-être celles de Perissone Cambio & de Baldassare Donato, en très-bon contre-point à quatre voix.

Tous ces petits airs nationaux ont en général plus d'esprit dans les paroles, plus de chant & de vivacité dans la mélodie, que ne semblent en avoir eu tous les autres airs du même temps. On voit souvent par les paroles mêmes, qu'on les chantoit en parties dans les rues. Quant à la grâce, à la symétrie & à la régularité du chant, dont on n'eut une véritable idée que depuis l'établissement de la musique dramatique, on n'en trouve nulle part ailleurs plus de traces que dans ces airs napolitains; car, à cette époque, le ton même étoit rarement fixé, & si le nombre des mesures étoit quelquefois régulier, c'étoit par hasard, & par une sorte de sensibilité plus que par principe. La répétition & l'heureux enchaînement des notes, qui les imprime & les fixe plus avant dans l'ame de l'auditeur, commençoit à peine à naître dans le seizième siècle. Dans le suivant, au contraire, non-seulement ce secret fut trouvé, mais employé jusqu'au dégoût par les plus petits génies & les moins habiles compositeurs.

Les fêtes données par les princes d'*Italie* étoient dès-lors accompagnées de danses & de chants, tantôt alternatifs, tantôt simultanés. La musique de ces fêtes commençoit à prendre des formes agréables & expressives, & à préparer l'aurore de la musique dramatique. On l'imprimoit avec soin, elle se répandoit dans toute l'*Italie*, & ces essais simples & grossiers encore faisoient les délices de ce qu'elle avoit de plus délicat & de mieux élevé. L'un de ces recueils, par exemple, imprimé à Anvers en 1596, avoit pour titre: *Balletti a 5. co i versi per cantare, sonare, e ballare; con una mascherata de' cacciatori a 6, e un concerto de' Pastori a 8*. Il est de Gastoldi ou Castaldi, né à Caravage, compositeur habile & fécond, dont les chants ont de la vivacité, & même quelquefois de la grâce. (Voyez aux mots FA, LA.)

Les Italiens, si enjoués jusqu'alors de leurs madrigaux, péniblement travaillés, commençoient à les abandonner; ils simplifioient leur musique profane, & au lieu de vouloir piquer sans cesse la curiosité par des desseins compliqués & des modulations étranges, ils recherchoient la grâce & la facilité de la mélodie, qu'ils revêtoient d'une harmonie simple & tranquille, faite, non pour la déguiser & l'étouffer, mais pour en augmenter l'effet & l'énergie.

Ils avoient encore très-peu de musique purement instrumentale. Les luths et les guitares servoient par préférence à l'accompagnement de la voix dans la musique de chambre; les violons, les violes & les violoncelles n'étoient employés dans l'Eglise que dans les grandes solennités, pour augmenter la force des compositions ecclésiastiques, en doublant les parties vocales & y mêlant quelques ritournelles. Le violon cependant commençoit à faire des progrès; mais l'orgue étoit celui de tous les instrumens qui en avoit fait le plus. Frescobaldi donna à ce noble instrument une nouvelle dignité & un nouvel attrait par ses fugues aussi agréables que savantes, qui furent bientôt imitées dans toute l'Europe, partout où il y avoit un organiste qui eût assez de main & de tête pour imiter un style si convenable à celui de tous les instrumens qui est le plus favorable aux élans de l'imagination. Cet organiste célèbre florissoit à Rome en 1620, & vivoit encore en 1641.

Cependant plusieurs habiles maîtres, au commencement du dix-septième siècle, conservèrent à la musique d'église son caractère & presque toutes ses entraves. Lodovico Viadana, J. Paolo Cima, Francesco Soriano, Micheli Romano, son élève, Francesco Turini, Agostini Paolo, P. F. Valentini, les deux Mazzocchi, Francesco Faggio, Bernardi, Bernabei, Allegri, Benevoli, Steffani & plusieurs autres savans harmonistes, s'attachèrent au style du siècle précédent, & remplirent les églises d'Italie d'innombrables compositions, dont le principal mérite consistoit dans la pureté de l'harmonie & dans les desseins ingénieux des imitations des canons & des fugues. (Voyez l'article *Histoire du* CONTRE-POINT.)

Un grand nombre de traités sur la théorie & la

pratique de la musique parurent aussi pendant ce siècle. En voici les principaux, qui doivent servir de suite à ceux du seizième.

El Melopeo y Maestro, publié en 1613 par l'Espagnol Pedro Cerone, est un gros volume de près de 1200 pages in-folio, qui contient beaucoup de choses sur une science passée de mode, mais formant un corps complet de toutes les connoissances musicales de ce temps, tant spéculatives que pratiques.

Les obligations que l'astronomie, les mathématiques & la connoissance générale de la nature eurent au célèbre Galileo Galilei, sont assez connues; mais ses recherches sur la propagation, les propriétés & les rapports des sons, la découverte des proportions dans lesquelles se divise une corde lorsqu'elle résonne, & de la sympathie de la consonnance parfaite dans une corde qui en fait résonner une autre tendue à l'unisson, à l'octave ou à la quinte, ont donné aux auteurs qui sont venus après lui tant de moyens d'étendre la connoissance de l'harmonie, que ce grand philosophe mérite une place aussi honorable parmi les bienfaiteurs de la science musicale, que son père, Vincent Galilei, parmi ceux qui ont avancé l'art de la musique par leurs travaux. C'est dans ses *Discours & Démonstrations mathématiques* qu'il traite des vibrations des cordes, de la propagation du son, des proportions musicales. Cet ouvrage parut en 1638, quatre ans avant sa mort.

Sistema musico, ou musique spéculative & exposition des systèmes les plus célèbres dans tous les genres, par Lemme Rossi de Perouse, 1666, est un des traités d'harmonie les plus clairs & les mieux digérés que l'*Italie* ait produits dans le dernier siècle.

Un de ceux qu'il faut distinguer encore parmi les meilleurs traités de musique pratique, c'est celui de Lorenzo Penna, intitulé : *Li Primi albori musicali, per li principianti della musica figurata*. L'essai du premier livre parut en 1656; mais l'ouvrage entier, en trois livres, ne fut achevé qu'en 1684. Les règles de l'auteur, pour le contre-point & pour l'art d'improviser sur les instrumens à touche, sont claires & connues; mais elles sont insuffisantes aujourd'hui que l'on a reculé si loin les bornes de la modulation & l'usage des dissonances.

Giov. Maria Bononcini, père de deux célèbres compositeurs, publia en 1673 son *Musico prattico*. Ce traité contient des préceptes utiles & des exemples de composition; mais ils ne sont ni assez exacts pour qu'on puisse les suivre sans examen, ni assez étendus pour fournir à tout ce que l'étude de la musique exige maintenant.

Agostino Steffani, auteur des excellens duos de chambre, cités à l'article DUO, composa un petit traité : *Della Cortezza dei principei della musica*, où, selon le P. Martini, il traite le sujet de l'imitation & de l'expression musicale en philosophe, & conformément aux principes mathématiques. Cet ouvrage eut tant de succès en Allemagne, qu'il y fut traduit en langue du pays, & réimprimé jusqu'à huit fois.

Del Suono de' tremori armonici, & dell' redito, ou du Son, des frémissemens harmoniques & de l'ouïe, 1680. Dans cet ouvrage aussi savant qu'ingénieux, on trouve plusieurs découvertes en harmonie qui ont été saisies par des écrivains postérieurs. Il contient quatre dissertations; la première sur le rapport qui existe entre les ondulations occasionnées dans l'eau par la chute d'une pierre, & la propagation du son; la seconde sur le mouvement du son, comparé avec celui de la lumière, sur les échos ou la réflexion du son, &c.; la troisième sur les vibrations harmoniques, les rapports des sons, leur sympathie, &c.; la quatrième enfin, sur le mélange des sons, la consonnance, les harmoniques & l'immense accroissement des sons dans un vase ou dans un lieu fermé, par la répercussion, avec plusieurs autres recherches terminées par l'anatomie de l'oreille.

Angelo Berardi publia, dans l'espace de douze ans (1), un grand nombre de traités de musique, qui, parmi beaucoup de pédanterie & de lieux communs, contiennent une infinité de connoissances curieuses & utiles. Ce sont les *Ragionamenti musicali*, les *Documenti armonici*, le *Miscellanea musicale*, les *Arcani musicali*, dialogue, & le *Perche musicale*, contenant les définitions de tout ce qui regarde la musique. Si le tout avoit été resserré, digéré & mis en bon ordre dans un seul traité, & si toutes les connoissances éparses dans ces différens livres étoient réunies dans un seul traité régulier, ce seroit peut-être l'ouvrage le plus utile & le plus complet de tous ceux qu'a produits l'*Italie*.

L'*Historia musica* de Bontempi ne seroit pas sans utilité, si l'auteur ne s'étoit pas étendu avec trop d'affectation & de pédantisme sur toutes les histoires fabuleuses de la musique des Anciens, & s'il n'avoit pas eu trop peu de connoissance de celle des Modernes. Le fréquent usage qu'il fait des termes scientifiques donne à son livre, lorsqu'on l'ouvre au hasard, plutôt l'apparence d'un aride traité de mathématiques, que de l'histoire du plus agréable des beaux-arts.

Bologne. — On conserve à Bologne la liste des opéras exécutés dans cette ville depuis l'an 1600, avec les noms des auteurs; mais les noms des compositeurs n'y sont pas avant l'année 1610. Alors Girolamo Giacobbi, maître de chapelle de San Petronio, composa l'*Andromède*, qui fut reprise dix-huit ans après. C'étoit un compositeur savant & classique de l'école bolonaise, dont on y estime encore la musique d'église.

En 1616, le fameux drame d'*Euridice* de Brimunini, qui avoit été exécuté à Bologne en 1601, y fut représenté avec une partie de la musique de Peri, & avec de la musique nouvelle de Masso de Gagliano,

(1) Depuis 1681 jusqu'en 1693.

& du même Girolami Giacobbi. Les écrits du temps attestent que ce spectacle attira un grand nombre d'étrangers, & une affluence de spectateurs qui rappeloit celle des jeux des théâtres antiques.

Depuis ce temps on continua de jouer des opéras presque tous les ans; mais ils étoient presque tous composés par des maîtres vénitiens, jusqu'en 1674, que Petronio Franceschelli mit en musique le prologue de *Caligula*, & ensuite les trois opéras, *Oronte de Memphis*, *Arsinoë* & *Apollon en Thessalie*; ce dernier en 1679.

Tous ces mélodrames, de même que ceux qui, dans ces premiers temps, furent exécutés dans les autres villes d'*Italie*, le furent sur des théâtres particuliers, dans les palais des princes, pour des mariages ou d'autres fêtes célébrées dans les cours, aux dépens des souverains ou de la république. Il paroît constant qu'il n'y eut point à Bologne de théâtre public avant 1680. Mais on voit que cette année, quatre opéras furent représentés *nel teatro publico*.

C'est surtout depuis ce temps que la musique des opéras fut en plus grande partie composée par des maîtres de cette école, parmi lesquels Gianppe Felice Tosi, Giacomo Antonio Perti, Giovanni Paolo Colonna, Gianppe Aldovrandi, Piero Albugati, l'ancien Bonomini, & Pistocchi, le célèbre chanteur, contribuèrent beaucoup à former cette école, à la perfectionner & à reculer les bornes de l'art.

Perti, né en 1659, étoit un compositeur grave & solide de musique d'église. Le P. Martini a donné des exemples admirables de sa science dans son *Essai sur le Contre-point*. Ce grand harmoniste s'honoroit d'être son disciple. Comme il fut long-temps employé non-seulement pour le théâtre de Bologne, mais pour celui de Venise & ceux des autres villes d'*Italie*, on doit croire que son style étoit aussi excellent pour le théâtre que pour l'église. Il doit avoir vécu cent ans; car selon Quadrio, il vivoit encore en 1744.

Tosi, père de l'auteur d'un excellent *Traité de l'Art du chant*, composa, entre les années 1679 & 1691, dix opéras, presque tous pour le théâtre de Bologne.

Colonna, maître de chapelle de San Petronio, étoit fils d'un célèbre organiste de Brescia. Il ne composa qu'un petit nombre d'opéras pour le théâtre de Bologne, dont l'un en 1692; mais il publia jusqu'à la fin de ce siècle, plusieurs excellens recueils de musique d'église. Le P. Martini donne une liste de douze de ces recueils, dans le second volume de son *Histoire de la musique*. Ses pseaumes en huit parties, publiés à Bologne en 1694, furent surtout admirés pour leur composition savante. En 1689, il fit paroître ses *Sacra Lamentationi della setti mana santa*, pour une voix seule. On y trouve plusieurs fragmens de récitatifs pathétiques, remplis d'élégance & de grâce; il n'avoit été surpassé dans ce genre que par Carissini. Quant aux airs, ils sont trop courts pour faire aucune impression profonde. Colonna eut une dispute avec Corelli, en 1685, sur une suite de quintes, dans le troisième morceau de la troisième sonate de son œuvre II; Corelli se défendit de son mieux, & même Antonio Liberati écrivit à Colonna pour excuser ce passage; mais Colonna soutint que la règle connue de ne point mettre deux ou plusieurs quintes de suite y étoit violée, & le fait est qu'elle l'étoit.

Aldovrandini composa, depuis 1696 jusqu'à 1711, sept opéras pour Bologne & Venise. Quelques-uns étoient comiques : un surtout, intitulé *Amor torna 5 al 50*, écrit dans le patois des paysans bolonais.

Le comte Albergati, d'une famille distinguée de Bologne, composa beaucoup de musique qui fut très-estimée. On ne connoît de lui que deux opéras, *les Amis*, joués en 1699, & *le Prince sauvage*, en 1712.

Le nom de Bonomini est célèbre dans la musique. Le vieux Bonomini, dont il est ici question, laissa deux fils qui ont soutenu & augmenté l'éclat de ce nom qu'il avoit illustré. Il se donnoit le titre de *Modénois*, quoiqu'il eût résidé très-long-temps à Bologne, & qu'il y eût publié la plus grande partie de ses ouvrages. Il doit donc être regardé, ainsi que ses fils, comme l'un des principaux ornemens de l'école bolonaise.

Il a laissé plusieurs recueils de madrigaux & de motets, à deux, trois & quatre voix. Il composa un grand nombre d'opéras, tant en *Italie* qu'à Vienne & à Londres, où il fut pendant plusieurs années le rival presque toujours malheureux du célèbre Haudet.

Ce qui a droit de surprendre dans un compositeur aussi profond, c'est qu'il s'attribua, pendant son séjour à Vienne, un madrigal composé par Lotti & publié à Venise en 1705, dans un Recueil intitulé *Duetti, terzetti è madrigali a più voci*, dédié à l'empereur Joseph. Le titre de ce madrigal est *la Vita caduca*, & le premier vers : *In una siepe ombrosa*; & ce qu'il y a de plus étonnant encore, c'est que ce morceau est très-médiocre, d'un contre-point savant & correct, mais d'un style sec, & rempli de sujets d'imitation & de fugues qui n'avoient rien de nouveau même du temps de Lotti. Ce vol fut découvert & attesté par les plus habiles professeurs de Vienne & de Venise, tandis qu'il étoit en Angleterre. Cette aventure diminua beaucoup de son crédit & de sa réputation à Londres. L'année suivante, 1733, il quitta le royaume, où il jouissoit cependant du sort le plus agréable chez la duchesse de Malborough, qui le logeoit, lui donnoit un traitement de 500 liv. sterling par an, donnoit des concerts où l'on n'exécutoit que de sa musique, & lui avoit procuré, pour un livre de cantates qu'il y publia, les souscriptions de toute la Cour.

Pistocchi fut à Bologne le fondateur d'une célèbre école de chant. Dans sa jeunesse, lorsqu'il parut d'abord

d'abord en public, il avoit une très-belle voix de *soprano*, & bientôt il fut universellement admiré & recherché; mais sa vie débauchée lui fit perdre sa voix & sa fortune. Réduit à la dernière misère, il entra comme copiste au service d'un compositeur: il profita de cette occasion d'apprendre les règles de la composition, & il y fit bientôt de grands progrès. Au bout de quelques années, il recouvra une petite partie de sa voix, qui, avec du temps & de l'exercice, se changea en un beau *contralto*. L'expérience qu'il avoit faite l'engagea à en prendre soin, & les nouveaux succès qu'il obtint lui procurèrent l'avantage de voyager dans l'Europe. Il étudia les différentes manières de tous les chanteurs qu'il entendit dans ses voyages; il s'appropria ce que chacun d'eux avoit de meilleur, & en forma cet agréable mélange qui, à son retour en *Italie*, y excita une admiration générale, & y produisit une révolution dans l'art du chant.

Il fut dans la suite appelé pour composer à la Cour d'Anspach; il y vécut dans une grande aisance & avec des honoraires considérables, comme maître de chapelle. Après avoir joui plusieurs années de cette existence agréable, il retourna en *Italie*, & se retira dans un couvent de Bologne. Là, quand ses devoirs de dévotion étoient remplis, il se plaisoit à instruire ceux des jeunes professeurs qui se faisoient remarquer par leur voix, leurs dispositions, leur application & leurs bonnes mœurs. Sa méthode de chant étoit surtout remarquable par une stricte observation de la mesure, par une manière ferme & sûre d'y introduire des grâces & des embellissemens, sans en rompre les proportions.

Le célèbre Bernacchi, Pasi, Minelli & Bartholino furent ses quatre principaux élèves. Le premier, après la mort de son maître, soutint à Bologne, pendant plusieurs années, la réputation de l'école de chant. Amadori, Guarducci, Raaff le célèbre ténor, & plusieurs autres furent ses écoliers. Lorsque Bernacchi parut pour la première fois sur le théâtre, n'ayant ni une belle voix ni une bonne manière de chanter, il fut si mal accueilli du public, que ses amis lui conseillèrent ou de quitter entièrement la profession de chanteur, ou de se mettre totalement sous la direction de Pistocchi: il suivit ce dernier conseil. Pistocchi le reçut avec amitié, & traça pour lui un Cours complet d'études. Bernacchi ne se borna pas à le suivre avec exactitude & avec une application infatigable pendant plusieurs années; mais pendant tout ce temps il refusa de chanter, non-seulement dans les églises & aux théâtres, mais même en particulier pour ses plus intimes amis.

Lorsqu'il eut enfin la permission de son maître, il parut avec un tel éclat, que, malgré les défauts naturels de sa voix, il fut regardé par les meilleurs juges comme le plus habile & le plus parfait chanteur de son temps.

Les compositions de Pistocchi, pour le théâtre, eurent une grande réputation. *Léandre* ou *les fatales Amours* fut joué à Venise, en 1679, d'une manière qui n'étoit pas commune alors. Les rôles furent représentés par des figures de bois, tandis que des chanteurs les exécutoient dans les coulisses. Le *Gisello*, opéra du même maître, fut représenté dans la même ville en 1682, par des figures de cire, & chanté par des acteurs invisibles. Cela ressemble à l'usage des Romains du temps d'Andronicus, temps où, d'après le témoignage de Tite-Live, l'un des acteurs romains chantoit, tandis que l'autre jouoit sur le théâtre.

Pistocchi mit en musique *le Narcisse* d'Apostolo Zeno pour le margrave de Brandebourg, en 1697, & *les Ris de Démocrite*, pour la Cour de Vienne, en 1700. Cet opéra fut représenté avec un grand succès à Bologne en 1708, & à Florence en 1710, avec la même musique. Dans le premier de ces deux opéras, il chanta lui-même d'une manière admirable le rôle de Narcisse.

Bologne. — Gius. Mar. Orlandini fut un des plus habiles maîtres de l'école bolonaise. Il composa sept opéras pour Venise, le premier en 1718. Son *Ninus* eut beaucoup de succès à Rome en 1722. « Il m'a semblé, dit M. Burney, que la musique de cet opéra étoit plus dramatique & plus élégante que celle d'aucun maître italien, antérieur à Hasse & à Vinci. » On dit qu'il fut très-heureux dans la composition des intermèdes. Il a laissé des laudes, des hymnes & des cantiques à trois parties, d'un chant naturel & facile, mais qui ne paroissent pas très-profonds en science musicale. Il fleurit depuis 1710 jusqu'en 1745.

Rome. — Il ne paroît pas qu'il ait été ouvert à Rome aucun théâtre régulier pour la représentation des mélodrames pendant la première partie du dernier siècle, ni même qu'aucun opéra ou drame profane en musique y ait été représenté avant 1632. Quelques Catalogues parlent d'un *Retour d'Angélique dans les Indes*, joué à Rome cette année-là, mais sans dire le nom du compositeur. Depuis cette époque, plusieurs opéras furent représentés dans les palais des ambassadeurs & des autres personnages importans, jusqu'en 1661. On donna, cette dernière année, le *Clearque* de Tenaglia, compositeur romain, dont la musique d'église étoit fort estimée, & que P. Della Valle met au nombre des plus habiles maîtres de Rome.

Le premier théâtre public ouvert dans cette ville aux représenttaions lyriques, fut celui de *Torre di Nova*, où *le Jason* fut exécuté en 1661. Le premier qui fut élevé ensuite pour le même objet fut celui des signori Capranica, qui existe encore: on y représenta, en 1679, un opéra de Bernardo Pasquini.

L'année 1680 est une époque mémorable pour les musiciens; c'est celle du premier opéra mis en musique par Alexandre Scarlatti, compositeur élégant, profond & original, qui s'acquit une si grande & si

juste réputation, non-seulement par ses nombreux opéras & ses excellentes cantates, qui sont encore extrêmement recherchées par les curieux, mais par le relief qu'il donna à l'école de Naples, dont il peut être regardé comme le fondateur, & qui a été toujours depuis si fertile en grands compositeurs, parmi lesquels son fils Dominique Scarlatti, & son élégant disciple Adolfo Hasse, surnommé *le Saxon*, sont & seront toujours distingués, dit le Dr. Burney, par tous les amateurs de musique qui sauront distinguer le génie original du *Phébus* & de la *Crême fouettée*, & le goût, la propriété, l'exquise sensibilité du bruit & de la barbarie gothique.

Cette première production d'Alexandre Scarlatti fut représentée dans le palais de Christine, reine de Suède, qui, après son abdication, en 1654, avoit fixé sa résidence à Rome, où elle mourut en 1688. Ce fut aussi sur son théâtre que fut joué, en 1681, le *Lisimaque* de Legrenzi.

Jusqu'alors, quoique le contre-point fût toujours cultivé avec le plus grand succès dans la chapelle pontificale par plusieurs des plus habiles maîtres, la musique dramatique n'offre rien de bien intéressant. Ce ne fut qu'à la fin de ce siècle que les ouvrages d'Alex. Scarlatti, de Fr. Gasparini, le chant de Sifax, de Pistocchi, de Nicolini, les compositions de Corelli, & son talent admirable sur le violon; celui de Pasquini sur le clavecin, de Gaetano sur le théorbe, & de Bonomini lui-même sur le violoncelle, réunis souvent ensemble sur le même théâtre, devinrent célèbres dans toute l'Europe.

En 1696 il s'ouvrit un troisième théâtre au palais d'Aliberti, & l'on y exécuta deux opéras de Perti de Bologne.

Venise. — Quoique les Vénitiens aient cultivé & encouragé le mélodrame avec plus de chaleur & de zèle que les habitans d'aucune ville d'*Italie*, à la fin du XVIIe. siècle & au commencement du XVIIIe., ils ne furent pas des premiers à l'établir chez eux. Le premier opéra régulier représenté à Venise, depuis l'invention du récitatif, fut l'*Andromède*, écrite par Benedetto Ferrari de Reggio, dans l'Etat de Modène, mis en musique par Fr. Manelli de Tivoli, en 1637. Ce Ferrari étoit un habile joueur de luth, un très-bon poëte & un excellent musicien. Ce fut lui qui, rassemblant une compagnie des meilleurs chanteurs de l'*Italie*, mit cet opéra sur le théâtre de S. Cassiano, à ses frais & avec la plus grande somptuosité; exemple extraordinaire de zèle pour les arts, & de magnificence dans un particulier dont la fortune étoit bornée.

L'année suivante, un second opéra des deux mêmes auteurs fut représenté sur le même théâtre, avec le même luxe, les mêmes dépenses, & encore aux frais de Ferrari & de cinq ou six des exécutans.

Quatre opéras furent joués à Venise dans le cours de l'année 1639, sur les deux théâtres de S. Cassiano & de S. Jean & S. Paul. L'un étoit de Manelli; l'autre de Fr. Cavalli. Le poëme & la musique du troisième, qui étoit *Armide*, furent composés par Ferrari; & l'*Adonis*, qui étoit le quatrième, fut mis en musique par le célèbre Monteverde, qui avoit donné l'*Orphée* & l'*Ariane* plus de trente ans auparavant, & qui étoit l'un des premiers inventeurs du récitatif & de la musique dramatique.

Un troisième théâtre fut élevé en 1640, sous le nom de *S. Moisè*. On en fit l'ouverture par l'*Ariane* de Monteverde. On y donna ensuite *le Roi berger*, dont Ferrari fut le poëte, le compositeur & l'entrepreneur.

Depuis lors jusqu'en 1649, un grand nombre d'opéras furent donnés sur ces divers théâtres, par Monteverde, Manelli, Cavalli, Sacrati, Ferrari, Fonte, Marazzoli & Revetta. C'est dans le *Jason* de Cicognini, mis en musique par Cavalli, l'un des quatre opéras donnés en 1649, que l'on prétend que la gravité continue du récitatif fut, pour la première fois, interrompue par cette espèce de stance anacréontique qui depuis a été nommée *aria*.

Cette même année, le P. Marco Antonio Cesti (il faut mettre tous ses titres, qui font un plaisant assemblage), *de l'Ordre des Frères mineurs* & *chevalier de l'Empereur*, composa pour Venise son opéra d'*Orontea*, qui eut un succès prodigieux, & qui fut depuis repris plusieurs fois pendant trente-huit ans, tant à Venise qu'à Bologne. Dans les airs de cet opéra qui se sont conservés, on trouve déjà des tours de chant agréables & un rhythme assez marqué. Cesti passe pour avoir été le premier qui les ait placés régulièrement à la fin des scènes, & qui les ait tout-à-fait distingués du récitatif.

En 1630 il y eut à Venise quatre théâtres ouverts aux mélodrames. Les principaux compositeurs furent Gasparo Sartorio, Cavalli, Luzzo & Cesti. Ce fut en 1654 que parut *la Guerriera spartana*, premier opéra de P. Andrea Ziani, qui, après en avoir composé quinze à Venise, fut appelé à Vienne, où il composa pour le théâtre & pour la chapelle de l'Empereur un grand nombre d'opéras & d'oratorio.

L'*Érismène*, opéra du même Cavalli, joué à Venise en 1655, existe entre les mains de quelques curieux. C'est le vingt-neuvième qu'il composa pour les différens théâtres de Venise; on y voit non-seulement des airs, mais des retours à la première partie, ce que l'on a depuis désigné par le mot *da capo*. Le goût est si variable en musique: ce qui charme dans un temps fait quelquefois, dans un autre, un effet si contraire, que cet opéra qui fut entendu avec ravissement dans sa nouveauté, & qui le fut encore dans différentes villes près de vingt ans après, ne seroit pas supportable aujourd'hui, quelque parfaitement qu'il fût exécuté, tant la poésie & la musique en paroîtroient défectueuses, comparées à celles des ouvrages modernes.

Les airs d'*Érifmène* font prefque tous au commencement des fcènes & non à la fin, comme dans les opéras d'aujourd'hui. La plus grande partie de ces airs font fur un mouvement lent de menuet, ou plutôt fur un mouvement de farabande en $\frac{3}{2}$. Ils font pfalmodiques, pefans & monotones; le récitatif n'en eft pas auffi paffionné que ceux de Luigi, de Cariffimi, de Cefti, du même temps. La mefure change fouvent dans ces airs, comme dans ceux de Lulli, qui forma fon goût fur celui des opéras italiens de ce temps, comme le prouve la comparaifon qu'on peut faire entre fes ouvrages & ceux de Cavalli, de Luigi, de Cefti & de Graziani. Lulli avoit vingt-trois ans en 1655, lorfque parut l'opéra d'*Erifmène*.

Les compofiteurs fe frayoient alors une route, & tâtoient le goût du public pour l'expreffion dramatique des paroles. Dans plufieurs tentatives heureufes & dans la création d'un grand nombre de traits de mélodie, ils devinrent légiflateurs, & eurent le même fort que tous les premiers artiftes qui font imités & pillés par ceux qui viennent après eux. Les efforts faits pour exprimer le fens de tous les mots d'une phrafe, au lieu du fentiment général & de l'efprit de tout un vers ou de toute une ftance, eft un défaut de très-ancienne date, car on en trouve plufieurs exemples dans cet opéra de Cavalli.

Cavalli compofa plus de quarante opéras, tant pour Venife que pour d'autres villes d'*Italie*. Il étoit maître de chapelle de l'églife Saint-Marc, & plufieurs de fes opéras furent fouvent remis au théâtre longtemps après fa mort.

Les *Annales dramatiques* de Venife parlent d'un mélodrame donné en 1675, fous le titre de *la Divifion du Monde*, & mis en mufique par Lagrenzi. Il excita une admiration univerfelle par les machines & les décorations furprenantes qui y parurent.

En 1680, la *Bérénice* de Domenico Frefchi fut exécutée à Padoue avec la plus grande magnificence & avec un tel luxe de machines, de danfe, de mufique & de décorations, qu'il femble, par le détail qu'en donne la pièce imprimée, qu'on n'a rien vu depuis de plus riche & de plus brillant. Il paroît que la préférence y étoit furtout donnée aux décorations & aux machines; que les autres parties y étoient facrifiées, & que le principal but de ce fpectacle étoit d'exciter l'admiration & l'étonnement par des repréfentations éblouiffantes, & par les plus ingénieufes inventions mécaniques.

En 1680, il y eut à Venife fept théâtres ouverts pour les opéras, & l'on y repréfenta neuf différens drames, parmi lefquels on remarque *Damira placata* de Ziani, qui fut repréfenté par des figures de bois, du travail le plus ingénieux & le plus extraordinaire.

Ce fut alors que la mufique fit les plus grands progrès en *Italie*, par les travaux réunis de Cariffimi, de Luigi, de Cefti, du Stradella, dont les productions devinrent célèbres dans toute l'Europe. Jufqu'à la fin du fiècle il n'y eut point d'année où fept à huit opéras nouveaux ne fuffent repréfentés à Venife. On diftingue parmi les compofiteurs, outre ceux qui ont été déjà nommés, Domenico Gabrieli, Carlo Fr. Polarolo, auteur de cinquante opéras pour les différens théâtres de Venife; Michel-Ange Gafparini de Lucques, Antoine Caldura, qui fut depuis maître de chapelle à la Cour de Vienne, & qui mit le premier en mufique les opéras & les oratorio d'Apoftolo Zeno, & plufieurs de ceux de Métaftafe, fous la direction de ces deux grands hommes (1); Ant. Lotti, célèbre contre-pointifte vénitien, & auffi bon compofiteur pour l'Eglife que pour le théâtre; Thomas Albinoni, Attilio Ariofti & Marc-Antoine Bonomini, l'un des deux fils de Bonomini de Bologne.

Enfin l'on compte, dans moins d'un fiècle, 658 opéras, la plupart compofés par des poëtes & par des muficiens vénitiens, ou nés dans l'Etat de Venife.

Naples. — Une quantité prefqu'innombrable de tragédies, comédies, myftères & repréfentations facrées *fans mufique* paroiffent avoir été données à Naples pendant le dix-feptième fiècle; mais on n'y repréfenta qu'un très-petit nombre de mélodrames avant le commencement du dix-huitième. Il femble qu'avant le temps du vieux Scarlatti, Naples fut moins fertile en grands contre-pointiftes, & moins appliquée à la mufique dramatique que toutes les autres villes d'*Italie*, quoique, depuis ce temps, tout le refte de l'Europe ait été rempli de compofiteurs & d'exécutans de la première claffe, fortis de cette cité. Peut-être, au refte, l'ignorance où l'on eft à cet égard vient-elle de ce qu'il ne s'eft pas confervé à Naples de catalogues des anciens opéras, avec les noms des poëtes & des compofiteurs, comme à Bologne & à Venife.

Les deux premiers opéras dont on ait la connoiffance font, l'un de l'année 1646, compofé par différens maîtres dont on ignore les noms; l'autre de l'année 1655, intitulé *l'Enlèvement d'Hélène*, mis en mufique par Fr. Cirilli, qui compofa, vers ce temps-là, un affez grand nombre d'opéras.

Vers l'année 1686, l'abbé Fr. Roffi, de la Pouille, fit pour Venife trois opéras qui y furent très-applaudis. En 1690 on repréfenta à Palerme, pour le mariage de Charles II, roi d'Efpagne, un drame intitulé *l'Anarchie de l'Empire*, dont le prologue feul fut mis en mufique par Mich. di Vio. Le refte de la mufique étoit fimplement déclamé. En 1692, un opéra, intitulé *Gelidaura*, de Fr. Lucinda, Sicilien & maître de la chapelle royale de Sicile, fut repréfenté à Venife. Enfin, en 1698, Giufeppe Vignola compofa pour Naples *la Débora prophéteffe & guerrièrre*, qui eut un très-grand fuccès. Pendant le refte du fiècle & dans les dix années du fuivant, fon nom fe rencontre fouvent dans les Annales du mélodrame.

(1) Le dernier opéra de Métaftafe qu'il mit en mufique eft l'*Achille in Sciro*, en 1737.

Parmi les plus célèbres chanteurs de ce siècle, les historiens comptent Loretto Vittori, qui excelloit surtout par la prononciation des paroles; Campagnola, Guidobaldo, Gregorio, Angeluccio & Pasquilino. Gagliani, dans sa préface de *Daphné*, célèbre les talens d'Ant. Brandi, qui avoit une voix parfaite de contre-ténor. Mais les plus illustres de tous les virtuoses de ce temps sont Cortona, Balarini, Pistocchi, Balthazar Ferri, que Bontempi a célébré comme le chanteur le plus extraordinaire qui ait jamais paru, & Fr. Grossi, surnommé *Syphax*, à cause de la perfection avec laquelle il rendit ce rôle dans l'opéra de *Mithridate*. Il fut reçu en 1675 à la chapelle pontificale, & fut tué dans une querelle avec son postillon, en allant de Ferrare à Modène.

Les trois plus célèbres chanteuses qui parurent à cette époque sur le théâtre de l'Opéra, sont :

Catherine Martinelli, qui joua avec un succès prodigieux le rôle de Daphné dans l'opéra de Gagliani, à Mantoue, en 1608, & qui mourut la même année, âgée de dix-huit ans, au grand regret du duc de Mantoue & de toute l'*Italie*. Cette jeune & charmante personne auroit alors été excommuniée en France. Mais en *Italie*, le duc fit élever à sa mémoire un superbe monument dans l'église des carmélites, avec cette inscription : *Nomen mundo, Deo vivat anima*.

Vittoria Archilei, célébrée par le poëte Guarini, & qui joua la première le rôle d'Eurydice dans l'opéra de *Peri*. Elle chanta aussi dans *le Désespoir de Philien*, & Cavalière, compositeur de cet opéra, assure qu'elle y tira des larmes des yeux de tous les spectateurs.

Francesca Cassini, fille de Giulio Cassini, l'un des premiers compositeurs d'opéras, excelloit non-seulement dans l'art du chant, selon P. Della Valle, mais dans celui de composer de la musique & des vers latins & italiens.

Quadrio a donné indistinctement une liste de près de cinquante chanteurs, qui représentèrent des opéras en *Italie* pendant le dernier siècle.

Venise. — Parmi les maîtres vénitiens qui avoient commencé à paroître à la fin du dix-septième siècle, Antonio Lotti mérite une mention particulière. Il fut disciple de Legrenzi & maître de Marcello, de Galuppi, de Pesutti. Il fut d'abord organiste, & ensuite maître de chapelle de l'église de Saint-Marc, & l'un des plus grands artistes de son temps. A toute la science & la savante régularité de l'ancienne école, il réunissoit la grâce & l'expression. On dit que Hasse regardoit ses compositions comme les plus parfaites dans ce genre. Sa musique d'église est à la fois solennelle & touchante. Dans l'espace de dix-neuf ans il composa quinze opéras pour les théâtres de Venise. Ses cantates sont remplies de morceaux de récitatif qui prouvent une grande sensiblité. Il fut appelé en 1718 à la Cour de Dresde : il revint deux ans après à Venise, où il vivoit encore en 1732.

Le célèbre Antonio Vivaldi se fit connoître pour la première fois au théâtre, en 1714, par son *Orlando finto pazzo*. Pendant quatorze ans il fit chaque année un opéra pour Venise, & c'étoit lui-même qui conduisoit l'orchestre.

En 1716 parut le premier opéra de Giovanni Porta, qui en composa ensuite douze pour Venise, sans compter ceux qu'il fit pour d'autres villes. Il fut long-temps au service du cardinal Ottoboni, & ensuite appelé à la Cour de Bavière, où il mourut en 1740. C'étoit un des plus habiles maîtres de son temps. Il réunissoit le savoir à l'invention & à la chaleur.

L'année 1719 fournit quelques événemens mémorables pour le théâtre de Venise. On y donna un opéra de Nic. Aug. Gaspiani de Lucques, excellent maître de chant, qui forma pour le théâtre un grand nombre de sujets distingués, entr'autres la célèbre Faustina; & un autre opéra de Guis. Mar. Buini, qui en composa ensuite plus de trente pour différens théâtres d'*Italie*, & qui commença alors sa carrière par l'opéra intitulé : *la Chute de Gélon*. Ce maître doit être compté parmi les poëtes musiciens; il mettoit souvent en musique ses propres poëmes, & souvent aussi il réussit également dans les deux arts.

Giminiano Giacomelli, de Parme, donna son premier opéra en 1724. Il étoit disciple de Capelli. Il étoit doué d'une imagination vive qui lui fournissoit des traits agréables, dont la nouveauté faisoit tant de plaisir, qu'ils contribuèrent considérablement à propager & à établir le goût des temps subséquens. Cette année aussi parut le premier opéra de Fr. Brusa, Vénitien, d'abord amateur, & ensuite obligé, par des malheurs, à faire sa profession d'un talent dont il retira de l'honneur & le rétablissement de sa fortune. Il composa trois années de suite, pour Venise, les opéras du *Triomphe de la Vertu*, de l'*Amour héroïque* & de *Médée & Jason*.

C'étoit une époque brillante du mélodrame à Venise. On y vit dans une seule année, 1726, quinze nouveaux opéras, deux de Vinci, deux de Porpora; les autres d'Albinoni, de Vivaldi, de Polarolo, de Buini, & de plusieurs autres maîtres.

Ce fut en 1728 que Farinelli parut pour la première fois sur le théâtre à Venise. Il y parut avec la célèbre Faustina, qui, près de cinquante ans après, se ressouvenoit & parloit encore avec enthousiasme de l'effet que cet admirable chanteur fit sur les Vénitiens. Cette même année, Pesutti & Galuppi donnèrent leur premier ouvrage.

On vit en 1730 paroître à la fois pour compositeurs, Leo, Vinci, Hasse, Porpora, Galuppi; pour chanteurs, Bernacchi, Farinelli, Nicolini, Cuzzoni, Amorevoli, Faustina : les poëmes étoient de Zeno ou de Métastase. Les Vénitiens, enivrés de tant de

manières, ne songeoient plus qu'à la musique. Plusieurs opéras furent aussi mis en musique par Ricardo Broschi, frère de Farinelli, qui y chantoit avec un soin particulier. Le mélodrame étoit réellement alors arrivé au plus haut point de sa gloire dans cette ville passionnée pour la musique.

Parmi les compositeurs vénitiens, aucun n'a plus contribué dans ce siècle au plaisir de ses concitoyens & à celui des amateurs en général, que Balthazar Galuppi, surnommé *Buranello*, de la petite île de Burano, près Venise, où il étoit né. Son père lui donna les premières leçons de musique, & il eut ensuite Lotti pour maître. Il donna en 1722 ses deux premiers ouvrages, *la Fidélité dans l'inconstance*, à Brescia, & *les Amis rivaux*, à Venise. Il réussit également dans tous les genres de musique vocale. Il composa pour l'église de Saint-Marc, dont il fut longtemps maître de chapelle, & pour le conservatoire des incurables, auquel il présida plusieurs années, une quantité innombrable de messes, d'oratorio & de motets. Le nombre des opéras sérieux & comiques qu'il composa pour les principaux théâtres d'*Italie*, avant son départ pour Pétersbourg en 1766, est de plus de soixante-dix. Jusqu'à sa dernière vieillesse, il fut toujours plein de génie & de feu. Pendant sa longue carrière, il se trouva toujours de niveau avec tous les embellissemens & tous les ornemens que l'art acquéroit, & il semble avoir eu dans sa musique dramatique, un style toujours moderne & toujours nouveau. Cet ingénieux & fertile compositeur mourut à Venise en 1785, âgé de quatre-vingt-quatre ans.

Domenico Alberti, amateur vénitien, se rendit célèbre comme compositeur dramatique, comme excellent claveciniste, & comme auteur de pièces élégantes & agréables pour cet instrument. Il fut disciple de Biffi & de Lotti; il alla en Espagne en qualité de page de l'ambassadeur de Venise à la Cour de Madrid. Il y étonna par la beauté de son chant Farinelli lui-même, qui lui dit : Je me réjouis de ce que vous n'êtes pas professeur. J'aurois en vous un rival trop dangereux à combattre. Il alla ensuite se fixer à Rome, où il continua de cultiver le chant, le clavecin & la composition. Il mit en musique, en 1737, l'*Endimione* de Métastase, & quelques années après sa *Galatée*.

Giov. Batt. Pesutti, élève de Lotti, n'eut jamais une grande chaleur de style ni une grande fécondité; mais il écrivit pour la voix avec élégance & jugement. Ses chants sont extrêmement simples & gracieux. Il étoit très-bon contre-pointiste, & sa musique d'église est fort estimée ; mais soit qu'il écrivît pour l'église ou pour le théâtre, le caractère principal de sa musique est la facilité d'exécution, la clarté & la simplictité du style, tant dans le chant que dans les accompagnemens.

Ferdinando Bertoni est encore un maître de l'école vénitienne dont l'on peut dire à peu près la même chose que de Pesutti. Peu de compositeurs connoissent mieux que lui la partie mécanique de l'art. Sa mélodie est coulante & gracieuse, mais rarement nouvelle; ses parties sont claires & bien disposées ; son contre-point parfaitement correct; mais il y a quelquefois dans sa musique une douceur paisible qui dégénère en langueur. Sa musique plaît par la grâce & la facilité; mais n'étant pas née de l'enthousiasme, elle n'en produit jamais.

Malgré le grand nombre d'excellens maîtres que cette école a successivement produits depuis l'origine de l'art, les Vénitiens, non contens de leurs productions indigènes, ont presque toujours entretenu l'émulation de leurs compositeurs, en appelant de grands talens étrangers. Tous les maîtres célèbres de l'école napolitaine, depuis l'ancien Scarlatti jusqu'à ceux de nos jours, ont souvent composé pour les théâtres de Venise. Latilla, oncle de Piccini, y passa une grande partie de sa vie. Hasse qui, quoique Saxon, étoit de l'école de Naples, fut maître du conservatoire des incurables, épousa la Vénitienne Faustina, & finit ses jours dans cette ville. Cocchi fut aussi maître des conservatoires. Sacchini le fut de celui de l'Ospidaletto. Traetta lui succéda, & fut remplacé par Anfossi, Napolitain comme eux.

On ne doit pas quitter Venise sans parler de Benedetto Marcello, amateur illustre, & descendant de l'une des plus anciennes familles vénitiennes. Aucun professeur de son temps ne s'est rendu plus célèbre par son savoir & par la connoissance profonde de son art. Outre ses productions musicales, consistant en opéras, pseaumes, madrigaux, cantates, il fut souvent son propre poëte, & souvent il le fut aussi pour les autres musiciens. Il fut l'auteur d'*Aratus à Sparte*, drame mis en musique par Ruggieri, & joué à Venise en 1709. En 1710 il fit les vers & la musique de l'oratorio de *Judith*. En 1718 il publia un recueil de ses sonnets mis en musique par lui-même, & en 1725 il mit en vers & en musique une *sérénade* qui fut exécutée à la Cour de Vienne.

Il est probable que Marcello reçut quelque désagrément dans ses premiers essais de musique dramatique; car en 1720 il publia une furieuse satyre contre les compositeurs, les maîtres de chant, & les chanteurs en général, sous ce titre : *Théâtre à la mode*, ou *Méthode facile & sûre pour composer & exécuter les opéras italiens dans le goût moderne.*

Mais son grand ouvrage, auquel on a donné de grands éloges en Angleterre & en France, est celui qu'il fit imprimer à Venise en 8 vol. in-folio, sous ce titre : *Estro poetico-armonico, parafrasi sopra i primi 50 salmi, poesia di Girolamo Ascanio Giustianini, musica di Benedetto Marcello, patrizii Veneti 1724 & 1725* (1). Il y a au premier volume une longue & savante préface destinée à donner du poids & de l'autorité au plan de l'auteur & au style de sa composition. Outre ce long panégyrique de sa science musicale, de sa sagacité, de ses vues supérieures à

(1) Il a été imprimé à Londres avec des paroles anglaises, vers le milieu du dix-huitième siècle.

celles de tous ses prédécesseurs, il y a en tête de chaque volume des lettres de ses amis & de ses admirateurs, dans le style laudatif de ces vers, dont étoient toujours accompagnés, à leur entrée dans le monde, tous les nouveaux ouvrages pendant le dix-septième siècle. M. Burney, mettant à part tous ces éloges, a jugé l'ouvrage en lui-même, & après avoir alternativement examiné les huit volumes, il a pensé que, quoiqu'il y eût un mérite considérable dans cet ouvrage, il avoit été sur-loué (*over praised*); que les sujets d'un grand nombre des fugues & des airs qu'il contient sont non-seulement communs & hors de mode à présent, mais étoient bien loin d'être nouveaux au temps où ces pseaumes furent composés. Mais, ajoute-t-il, Marcello étoit un noble vénitien, comme Venosa étoit un noble napolitain. Tous deux firent honneur à la musique en la cultivant, mais tous deux attendoient & reçurent en renommée de plus grands honoraires que l'intérêt légal de l'art ne devoit leur accorder. Marcello étoit élève de Gasparini, & mourut en 1741.

Naples. — Le premier maître napolitain qui travailla pour le théâtre au commencement de ce siècle, paroît être Fr. Manimi. Il fleurit depuis 1700 jusqu'en 1731, & produisit plusieurs opéras & intermèdes qui furent très-estimés des premiers professeurs de ce temps, entr'autres de Geminiani & de Hasse, qui ne parloient de lui que comme d'un très-habile maître. Son *Idaspe fidele* eut surtout beaucoup de succès.

Ce fut vers l'an 1720 que les disciples d'Alexandre Scarlatti & de Gaetano Greco, qui présidoient les conservatoires de Naples, commencèrent à se distinguer. Leo, Porpora, Domenico Scarlatti, Vinci, Sarro, Hasse, Feo, Abos, Pergolesi & plusieurs autres célèbres compositeurs méritent que l'on fasse de chacun une mention particulière.

Leonardo Leo, premier organiste de la chapelle royale de Naples, non-seulement fut admiré & respecté par ses contemporains, mais continue même de l'être par tous les professeurs & les vrais amateurs qui connoissent ses ouvrages. On croit que son premier opéra donné à Naples fut *la Sofonisbe*, en 1718. Il mit en musique *l'Olympiade* de Métastase, & le duo *nè giorni tuoi felici* & l'air *non sò d'onde vien* étoient admirables, ainsi que son air *per quel paterno amplesso*, dans l'*Artaxerce*. Parmi sa musique d'église on cite surtout son *Miserere* à huit parties réelles.

La pureté de son harmonie, l'élégante simplicité de sa mélodie ne sont pas moins remarquables dans ses compositions théâtrales que le judicieux arrangement des parties; & en même temps ses messes, ses motets, que les curieux conservent avec soin & que l'on exécute encore dans les églises de Naples, ont toute la profondeur de la science musicale des compositions du seizième siècle. Il existe aussi de lui des trio pour deux violons & basse, où la correction du contrepoint & l'élégance du dessin sont supérieures à toutes les productions du même genre qui parurent de son temps. Ce musicien accompli fut aussi célèbre dans l'art d'enseigner que dans celui de composer. Les solfèges qu'il fit pour l'usage de ses écoliers dans l'art du chant dans les conservatoires de Naples, sont encore recherchés & étudiés avec soin, non-seulement en *Italie*, mais dans toutes les parties de l'Europe où l'on enseigne régulièrement l'art du chant.

Leo mourut en 1742, à l'âge de cinquante-trois ans. Sa fin fut malheureusement précipitée par un accident qui parut d'abord sans importance. Il avoit à la joue gauche une tumeur ou loupe qui grossit avec le temps, au point que l'extirpation en devint en même temps nécessaire & difficile. Soit ignorance du chirurgien qui fit l'opération, soit mauvaise disposition de santé, la gangrène s'y mit, & le conduisit au tombeau.

Nicolas Porpora commença à peu près dans le même temps que Leo à donner du lustre à l'école napolitaine. Il composa plus de cinquante opéras pour Naples, Rome & Venise. Ses cantates ont été en réputation plus long-temps encore que ses opéras. Il excelloit tellement à enseigner l'art du chant, que Farinelli, Mengotti & tous les autres célèbres chanteurs de ce temps se faisoient un honneur de le reconnoître pour leur maître.

Porpora fut long-temps premier maître du conservatoire des Incurables à Venise, & il y composa un grand nombre de messes & de motets qui sont extrêmement estimés des curieux. Il se retira cependant dans sa vieillesse à Naples, sa patrie, & il y mourut dans la plus grande indigence, en 1767, âgé de quatre-vingt-deux ans. Corri, l'un de ses élèves, qui étoit chez lui lorsqu'il mourut, disoit que, quoique ses amis payassent une somme considérable pour son instruction & pour sa nourriture, la table de Porpora étoit si misérable, qu'il s'étoit vu souvent chassé de la maison par la faim pour aller chercher à dîner ailleurs.

Leonardo Vinci fut d'abord élevé au conservatoire de *Gli Poveri*, sous Gaetano Greco; il en sortit à cause d'une querelle qu'il eut avec Porpora, qui étudioit dans la même école. Il commença sa réputation vers 1724, au théâtre d'Aliberti de Rome, par son opéra de *Farnasse*. Le succès en fut si grand, qu'il y fut ensuite appelé pour fournir au moins un opéra par an jusqu'en 1730. Cette année il en composa deux, l'*Artaxerce* & l'*Alexandre* de Métastase, & il les donna tous deux à moitié prix pour satisfaire son inimitié contre Porpora, qui étoit alors son rival dans cette ville.

Les compositions vocales de Vinci forment une époque dans la musique dramatique, & il est en quelque sorte le premier qui, depuis l'invention du récitatif par Jacques Peri, en 1600, paroisse avoir fait une révolution considérable dans le mélodrame. Dans les premiers opéras, les airs étoient simples & peu nombreux; à mesure que l'art du chant fit des progrès & que les orchestres continrent plus d'ins-

trumens, les parties vocales furent plus travaillées & les accompagnemens plus compliqués. Pendant long-temps la poésie avoit beaucoup souffert de la pédanterie des musiciens, qui oublioient que le vrai caractère de la musique dramatique est la clarté, & que le son étant l'interprète de la poésie & le coloris des passions, du moment où l'intérêt & le sens du drame sont oubliés, & où les paroles cessent d'être entendues, la musique est tellement séparée de la poésie, qu'elle devient purement instrumentale, & que la partie du chant peut être tout aussi bien exécutée par une flûte ou par un violon dans l'orchestre, que par un des personnages de la pièce sur le théâtre.

Vinci paroît avoir été le premier compositeur d'opéras qui ait vu cette absurdité, & qui, sans dégrader son art, le rendit non l'esclave, mais l'ami de la poésie, en attirant sur la partie vocale la principale attention des auditeurs, & en la débarrassant des fugues, des motifs compliqués & de toutes ces inventions pénibles.

Sa *Didon*, qu'il donna à Rome en 1726, fixa sa réputation. Non-seulement les airs y furent applaudis avec ivresse, mais le récitatif, surtout dans le dernier acte, qui étoit presque tout accompagné, produisit un tel effet, qu'Algarotti, dans son *Essai sur l'opéra*, ne craint pas de dire que Virgile lui-même auroit été ravi d'entendre une composition si animée & si terrible, dans laquelle le cœur & l'ame étoient assaillis à la fois par tous les pouvoirs de la musique.

De tant de chefs-d'œuvre on ne connoît pour ainsi dire en Franceq ue son air de l'Artaxerce, *vò solcando un mur erudito*, qui a été long-temps pour nous le seul fondement de sa réputation.

Domenico Sarro, sous-maître de la chapelle royale de Naples, fut très-estimé pour ses compositions, tant ecclésiastiques que théâtrales. Parmi les opéras qu'il composa depuis 1725 jusqu'en 1734, on remarque surtout sa *Didon*, qu'il donna à Turin en 1727. Il fut un des premiers réformateurs qui, à l'exemple de Vinci, simplifièrent l'harmonie & polirent le chant dans les productions dramatiques.

Adolfo Hasse, surnommé *il Sassone*, le Saxon, est mis, quoique né en Allemagne, au nombre des maîtres napolitains, parce qu'il apprit son art à l'école du vieux Scarlatti & de Porpora, & parce que ce fut à Naples, en 1725, qu'il commença à faire connoître son génie; il suivit la manière élégante & simple de Vinci dans ses compositions vocales; & comme il vécut long-temps après ce premier réformateur de la mélodie dramatique, il le surpassa souvent en grâce & en expression.

Son premier opéra pour le grand théâtre de Naples fut *le Sesostrate*, en 1726, un an après la mort de son maître Alexandre Scarlatti. En 1730 il alla à Venise, y composa plusieurs opéras, entr'autres l'*Artaxerce* & le *Demetrius* de Métastase : ces deux ouvrages, exécutés par les premiers chanteurs qu'eût encore eus l'*Italie*, lui firent une réputation qui s'étendit bientôt dans toute l'Europe. Il fut rappelé en Allemagne, où il resta environ vingt-cinq ans avec la célèbre Faustina, qu'il avoit épousée à Venise. Il y composa pour différentes Cours près de cent opéras, & revint ensuite à Venise, où il est mort en 1784, dans un âge très-avancé.

Francesco Feo, l'un des plus grands maîtres napolitains de son temps, composa à Rome, avec un grand succès, l'*Hypermnestre* & l'*Andromaque*, en 1728 & 1730. Pendant les dix années suivantes, il composa pour presque tous les théâtres d'*Italie*. On remarque dans ses opéras, tant sérieux que bouffons, un contre-point savant & correct, beaucoup de feu, d'invention & de force dans la mélodie, & une juste expression des paroles.

Nous voici arrivés à une époque importante de l'histoire musicale, lorsque Pergolèse, l'enfant du goût & de l'élégance, & le nourrisson des grâces, commença à charmer le public par ses chants. Giov. Batt. Pergolèse naquit en 1704 à Casoria, petite ville à dix milles de Naples. Les amis de sa famille découvrant dès son enfance une grande disposition pour la musique, le placèrent dans le conservatoire *dei Poveri*, qui a été supprimé depuis. Gaetano Greco, dont les Italiens parlent encore avec respect, comme d'un de leurs plus savans contre-pointistes, présidoit alors cette célèbre école. Ce maître judicieux, ayant bientôt aperçu un génie rare dans son jeune élève, prit un plaisir particulier à faciliter ses études, & à lui communiquer tous les mystères de son art. Les progrès du jeune musicien furent proportionnés aux rares avantages dont le favorisoient la nature & l'art; & dans l'espace de temps qui suffit à peine aux autres pour apprendre les premiers élémens, il produisit des essais de son talent qui auroient fait honneur aux premiers maîtres de Naples.

A quatorze ans il commença d'apercevoir que le goût & la mélodie étoient sacrifiés à la pédanterie d'un contre-point savant. Après avoir vaincu les difficultés nécessaires dans l'étude de l'harmonie, la fugue & la contexture scientifique des parties, il pria ses amis de le recevoir chez eux, pour qu'il pût se livrer à son imagination & écrire de la musique qui fût plus conforme à ses idées & à ses sentimens. Lorsqu'il eut quitté le Conservatoire, il changea entièrement son style; il adopta celui de Vinci, dont il reçut des leçons de composition vocale, & de Hasse qui étoit alors en grande faveur. Quoiqu'il entrât si tard dans une carrière où ils couroient avec tant de rapidité, il marcha bientôt de pair avec eux; il atteignit même avant eux le but auquel ils visoient sans cesse. Avec autant de simplicité & de clarté, il semble les avoir surpassés tous deux par la grâce & l'intérêt qu'il répandit dans sa mélodie.

Ses compatriotes furent les derniers à découvrir ou à reconnoître sa supériorité, & son premier opéra représenté au second théâtre de Naples, appelé *de'*

Fiorentini, n'eut que très-peu de succès. Cependant le prince de Stigliano, premier écuyer du roi de Naples, apercevant de grands talens dans le jeune Pergolèse, le protégea, & depuis 1730 jusqu'en 1734, il obtint par son crédit qu'il fût employé au *Teatro nuovo*. Mais pendant ce temps la plupart de ses productions furent dans le genre comique & dans le dialecte napolitain, inintelligible pour tout le reste de l'*Italie*, à l'exception de la *Serva padrona*, jouée au théâtre de *San Bartolomeo*. (Voyez *Laborde*.)

Rinaldo di Capua, Napolitain, composa vers cette époque plusieurs opéras où se trouvent des récitatifs *obligés*.

Domenico Terradellas ou Terradeglias, Espagnol, né & élevé en Catalogne, mais ensuite disciple de Durante à Naples, commença à fleurir vers l'an 1739. Il resta peu de temps sous Durante; & comme il n'avoit pas été sans doute initié, en Catalogne, à tous les mystères du contre-point comme il l'auroit été dans un conservatoire, de-là vient le peu de fond & de science musicale que l'on reconnoît dans la plupart de ses partitions, où brille d'ailleurs beaucoup de génie & une grande élégance de style. Cependant lorsqu'il étoit en Angleterre, où il passa en 1746, il publia un recueil de douze airs & duo italiens avec accompagnemens, où il semble avoir employé plus d'originalité & en même temps plus de science que dans toutes ses autres productions.

En général il s'attachoit beaucoup à rendre l'expression des paroles, & l'on remarque que, loin de suivre l'usage de la plupart des maîtres, qui négligent extrêmement les seconds & troisièmes rôles, exécutés ordinairement par des médiocres chanteurs, il composoit avec beaucoup de soin ces morceaux secondaires, & qu'il paroissoit se piquer d'attacher le spectateur par le mérite de la musique, lorsqu'il n'étoit pas entraîné par le talent de l'auteur.

C'est entre les années 1725 & 1740 que le mélodrame semble avoir atteint en *Italie* le plus haut degré de perfection & de succès dont il est possible qu'un spectacle jouisse. Alors le théâtre de l'Opéra étoit en possession des chefs-d'œuvre d'Apostolo Zeno & de Métastase, des compositions de Leo, de Vinci, Hasse, Porpora, Pergolèse, exécutées par Carestini, Farinelli, Cafarelli, Bernacchi, Babbi, la Tesi, la Romanina, Faustina, Cuzonni, enfin des belles décorations des deux Bibiena, qui avoient porté l'art des scènes représentatives, des effets d'optique & des machines de théâtre, au-dessus de tout ce qu'on peut imaginer; enfin, à l'invraisemblance choquante des intermèdes bouffons, on avoit substitué les ballets analogues aux sujets des drames, & la danse entroit dans les opéras comme partie de l'ensemble dramatique.

Tel étoit l'état du mélodrame en *Italie*, quand le célèbre Jomelli commença de s'y faire connoître. Il étoit né en 1714, à Avellino, ville distante de Naples d'environ vingt-cinq milles. Il reçut à Naples son éducation musicale sous Leo & Durante. Il donna en 1740, à Rome, son *Ricimer, roi des Goths*, au théâtre d'Argentina, & depuis lors jusqu'en 1758, il composa pour cette ville, pour Venise & pour d'autres villes d'*Italie*, quatorze opéras. Depuis 1758 jusqu'en 1765, il résida en Allemagne, au service du duc de Wurtemberg, à Stuttgard, ou plutôt à Louisbourg, sa nouvelle capitale, où les opéras de Jomelli furent exécutés. Il y en composa un très-grand nombre, acquit une grande réputation, & changea totalement le goût de la musique vocale en Allemagne.

A son retour en *Italie*, il laissa toutes ses compositions derrière lui, dans la supposition qu'il retourneroit prendre sa place à Louisbourg, après qu'il auroit visité son pays natal. Mais il n'y retourna jamais, & ne réclama point ses ouvrages: ils sont restés entre les mains du duc de Wurtemberg, qui les a conservés, comme les précieux restes de ce grand maître.

On proposa en 1783, à Stuttgard, d'imprimer par souscription tous les ouvrages qu'il avoit composés pendant les vingt années qu'il avoit été au service du duc de Wurtemberg; cette entreprise n'a point été exécutée. Il y avoit quinze opéras sérieux, trois bouffons & cinq pastorales.

Après avoir quitté l'Allemagne, Jomelli composa un grand nombre d'opéras pour le roi de Portugal, qui fit tout ce qui lui fut possible pour l'engager à aller à Lisbonne. Il s'en défendit sous le prétexte de la délicatesse de la santé de sa femme. Mais il fournit chaque année, à ce prince, de nouvelles productions, & des copies de tout ce qu'il composoit d'ailleurs de nouveau.

Depuis son retour à Naples, il y composa trois opéras, *Armide*, en 1769, *Demofoon* & *Iphigénie en Aulide* les deux années suivantes, & en 1772, *Achille à Sciros*, pour Rome. Ce fut son dernier ouvrage.

La plupart des airs, des danses, des ouvertures & des autres morceaux de symphonie qu'il composoit pour ses opéras, & principalement sa chaconne, eurent beaucoup de réputation en Allemagne & en Angleterre. Ils ont depuis servi de modèles pour les compositions de ce genre.

Quoique le goût de nouveauté, qui est plus fort en musique que dans tous les autres arts, ait fait depuis long-temps mettre de côté les opéras de Jomelli, ils seront toujours précieux pour les professeurs & pour les amateurs curieux de former de bonnes collections, à cause de l'excellence & de la beauté de la composition.

Comme il étoit grand harmoniste, & que son style étoit naturellement grave & majestueux, il paroît avoir encore déployé plus de talent dans sa musique d'église que dans celle qu'il composa pour le théâtre. Ses oratorio sont des chefs-d'œuvre de science & d'expression; ses messes, ses pseaumes & ses motets annoncent le grand maître & l'homme consommé dans ce genre d'écrire. Cependant il avoit acquis une grande

grande réputation comme compositeur dramatique, lorsqu'il commença à s'exercer dans le genre de la musique sacrée. Il ne s'en étoit jamais occupé depuis qu'il étoit sorti du Conservatoire, jusqu'en 1751. Cette année-là il fut décidé à Rome que, pour que la musique de la semaine de la Passion fût la meilleure qu'il fût possible, Durante, Jomelli & Perez seroient chargés de composer les leçons des lamentations de Jérémie pour les trois jours solennels de cette semaine. Le docteur Burney, qui s'est procuré à Rome une copie de ces trois compositions, assure que toutes les trois lui ont paru admirables, & que, comme ces compositeurs étoient des hommes d'un grand talent, qui se surpassèrent eux-mêmes dans cette occasion honorable, il est difficile de décider, dans leurs différens styles, lequel est le meilleur. Les productions de Jomelli & de Perez sont dans le style élégant & expressif des oratorio, & celle de Durante, plus dans l'ancien style de la musique d'église, plus savante en modulations, plus abondante en fugues, & plus travaillée dans la contexture des parties, comme on devoit l'attendre de son âge plus avancé, & de la solennité du jour auquel cette musique étoit destinée.

Mais malgré la réputation que cette composition acquit à Jomelli pour la musique d'église, il fut si loin d'en être enivré, que, dans une visite qu'il fit peu de temps après à Bologne au P. Martini, il dit à ce savant contre-pointiste qu'il avoit un écolier à placer auprès de lui. Le P. Martini lui assura qu'il seroit charmé d'instruire quelqu'un qui seroit recommandé par lui. Quelques jours après, le bon Père lui ayant demandé quel étoit ce disciple, cet écolier dont il lui avoit parlé; *c'est moi, mon Père*, lui répondit Jomelli; & tirant de sa poche un papier d'étude, sur lequel il avoit employé tout ce qu'il savoit en modulations, en imitations & en fugues sur le *canto fermo*, il le pria d'examiner & de marquer ses fautes.

C'est depuis ce temps qu'il produisit un grand nombre de compositions admirables pour l'Église, dans lesquelles il réunit l'élégance au savoir, & la grâce du style à la hardiesse du dessin. Parmi les productions de ce genre, on cite surtout un *Offertoire* à cinq voix sans instrumens, & sa *Messe des morts* qu'il composa à la cour de Stuttgard, pour une femme de la Cour, fort aimée du duc de Wurtemberg. Ces productions sont savantes sans pédanterie, & graves sans pesanteur; ce seront d'éternels monumens de son talent comme contre-pointiste.

Mais la plus travaillée de toutes ses compositions, est le *Miserere* traduit en vers italiens par son ami Savorio Mattei, qu'il composa pour deux voix, accompagnées d'instrumens, en 1773, l'année qui précéda sa mort. Dans cet ouvrage, où respirent une gravité pieuse & une componction de cœur convenable aux sentimens de repentir du psalmiste, il y a une tension manifeste aux modulations surprenantes & aux nouveaux effets, peut-être trop aux dépens de la facilité & de la grâce. Quoique tous les mouvemens soient lents, l'exécution en est extrêmement difficile, tant pour les voix que pour les instrumens; mais il y a des traits admirables de passion aussi bien que de science dans cet ouvrage, qui, quoiqu'au-dessus de la portée des auditeurs ordinaires, fera toujours grand plaisir à ceux qui sont capables de lire en partition, ou de suivre l'exécution dans tous les détours & les labyrinthes de l'art.

Cet admirable compositeur avoit, en général, une si grande facilité à écrire, qu'il avoit rarement recours à un instrument, & une mémoire si forte, qu'au rapport de Sacchini, il composoit souvent un air en ouvrant un livre de poésie lyrique, & en se promenant dans sa chambre. Il s'en ressouvenoit un an après, & alors il le notoit aussi vîte qu'il auroit écrit une lettre.

De même que Raphaël eut trois manières de peindre, Jomelli eut trois styles de composition musicale. Avant qu'il allât en Allemagne, toutes ses productions respiroient l'aisance & les grâces faciles de Vinci & de Pergolèse. Tandis qu'il fut chez le duc de Wurtemberg, trouvant que les Allemands étoient épris d'un style savant & compliqué, il changea son style par complaisance pour le goût & les desirs de son auditoire; enfin, à son retour en *Italie*, il tâcha de rapetisser & de simplifier sa musique dramatique, qui cependant resta toujours trop travaillée pour des oreilles *italiennes*. En 1770, Burney demandant à un Napolitain comment il trouvoit l'opéra de *Démophon*, il lui répondit avec véhémence: Monsieur, il est exécrable! *e scelerata, signore!*

La santé de Jomelli commença à décliner à cette époque. Le mauvais succès de son *Iphigénie*, en 1771, l'affecta beaucoup. Outre que le style en étoit trop savant & trop travaillé pour des oreilles napolitaines, il y avoit eu trop peu de répétitions, Jomelli n'ayant fini entièrement son ouvrage que le jour même de la représentation. L'exécution d'une musique si savante ne peut être que très-imparfaite. On retira cet opéra après quelques représentations. Il fut très-sensible à cette chute. Il étoit fort replet, & il eut une attaque de paralysie, qui cependant n'affoiblit point son intelligence, puisqu'il composa l'année suivante *Achille à Sciros* pour Rome, & une cantate pour la reine de Naples; & en 1773 le *Miserere* italien, le plus travaillé de tous ses ouvrages. Il mourut à Naples, au mois de septembre 1774. On lui fit des funérailles magnifiques, où assistèrent tous les musiciens de cette ville, qui exécutèrent avec beaucoup de zèle une messe que l'un d'eux avoit composée exprès.

La musique n'étoit pas le seul art que ce grand homme eût cultivé; il s'étoit aussi adonné à la poésie. On trouve une belle ode de lui dans un recueil imprimé à Rome. Il avoit l'ambition de se distinguer des autres compositeurs; son invention étoit toujours féconde, & son style avoit quelque chose de pindarique & de savamment irrégulier.

David Perez, fils de Juan Perez, Espagnol établi

à Naples, y naquit en 1711, & fut mis au conservatoire de *Santa Maria di Loreto*, sous Antonio Gallo & Fr. Mancini. Ses progrès dans la composition furent rapides, & décélèrent un génie au-dessus du commun. Au sortir du Conservatoire, il passa en Sicile, & il y fut maître de chapelle de la cathédrale de Palerme, avec des appointemens considérables, dont la moitié lui fut conservée toute sa vie.

Ses premiers opéras furent pour le théâtre de Palerme depuis 1741 jusqu'en 1748. Il retourna alors à Naples, & y composa *la Clemenza di Tito* pour le théâtre de S. Carlo. Le grand succès de cet opéra étendit sa réputation jusqu'à Rome, où il fut appelé pour composer l'opéra au théâtre *delle Dame*. Il y fit *Sémiramis*, *Farnace*, & pour d'autres villes d'*Italie*, *la Didone*, *Zenobia*, *Alessandro nell' Indiè*. En 1752 il alla en Portugal, & y fut engagé au service du roi Joseph. Il y composa *Démophon*, un second *Alexandre dans les Indes*, dans lequel une cavalerie parut sur le théâtre avec la phalange macédonienne. Ces opéras, chantés par les premiers talens de l'Europe, tels qu'Ejyziello & Raaf, exécutés avec une pompe extraordinaire, & accompagnés par un orchestre excellent & nombreux, eurent un succès proportionné à tant de moyens réunis. Mais les deux ouvrages qui lui firent le plus de réputation en Portugal, furent le *Demetrio* & le *Solimano*. Sachant qu'ils devoient être représentés alternativement avec le *Vologeso* & l'*Enea in Lazio* de Jomelli, il redoubla d'émulation & se surpassa lui-même. Jomelli, dans cette espèce de concours, fut surtout admiré par l'ingénieuse & savante contexture des parties instrumentales, & Perez pour l'élégance & la grâce de la mélodie, & la fidèle expression des paroles.

Sa musique d'église est en général grave, ingénieuse & expressive. Son *Mattutino de i morti*, gravé en Angleterre, y jouit d'une grande estime, de même que son *Te Deum* à Lisbonne. On ne trouve cependant pas dans ces partitions le même savoir, la même profondeur qu'on remarque dans le contre-point, les imitations & les fugues de Jomelli & d'autres grands maîtres. On observe aussi que souvent il emploie des phrases imparfaites & qui manquent de symétrie, défaut que l'on pardonnoit autrefois, mais qui blesse aujourd'hui toute oreille un peu exercée.

Perez étoit très-gras & fort gourmand. On croit que son amour pour la bonne chère abrégea ses jours. Après avoir demeuré vingt-sept ans en Portugal comblé d'honneurs, de gloire & de richesses, il y mourut âgé de soixante-sept ans; il étoit devenu aveugle les dernières années de sa vie; mais ce malheur ne l'empêcha point de composer: il dictoit de son lit & sans instrument, à un secrétaire, des morceaux à plusieurs parties.

Tomaso Traëtta, l'un des premiers disciples de Durante, après avoir composé un grand nombre d'opéras en *Italie*, fut appelé à Vienne, & ensuite à Pétersbourg, où il augmenta considérablement sa réputation, Les *Tindarides*, la *Sophonisbe*, l'*Armide*, & l'*Iphigénie en Tauride*, qu'il composa à Vienne avec des chœurs & des ballets, sont des chefs-d'œuvre de musique expressive & dramatique. Il est mort en 1779.

Venise. — Ferdinando Bostoni de Salo, petite île dans le voisinage de Venise, composa, en 1746, l'opéra d'*Horace & Curiace* pour le théâtre de San Cassiano de Venise; & depuis ce temps il fut employé, tant pour cette ville que pour tous les principaux théâtres d'*Italie*, surtout à Turin, où il composa l'opéra du carnaval pendant sept années de suite. Il fut long-temps maître du conservatoire *de' Mendicanti* à Venise, & après la mort de Galuppi, en 1785, il a été fait maître de chapelle de Saint-Marc, le premier emploi où un compositeur puisse arriver en *Italie*.

Sacchini. Tandis qu'il étoit maître du conservatoire de l'Ospidaletto, à Venise, il composa un grand nombre de messes & de motets, où il se montra aussi capable d'écrire pour l'église que pour le théâtre. Il écrivit en Allemagne une messe à deux chœurs pour les funérailles d'un grand personnage de la Cour du duc de Wurtemberg. M. Burney, qui s'en est procuré une copie, l'a trouvée admirable.

Sacchini séjourna trop long-temps en Angleterre pour sa réputation & pour sa fortune. La première fut ternie par des cabales & par ce qui devoit l'accroître, le nombre de ses ouvrages; & la seconde par l'indolence & le manque d'économie. Après une querelle qu'il eut avec Rauzzini, ce chanteur, de son intime ami qu'il avoit été, devint son plus implacable ennemi. Il déclara être l'auteur de tous les principaux morceaux des derniers opéras que Sacchini donna sous son nom: il osa même l'affirmer devant le magistrat. Tout ce que l'on peut croire de cette accusation, c'est que, pendant ses cruelles & fréquentes attaques de goutte, lorsqu'il étoit pressé par le temps & que ses opéras n'étoient pas finis, Sacchini peut avoir employé Rauzzini, comme lui & d'autres ont employé souvent Anfossi en *Italie*, pour remplir les parties, composer quelques récitatifs, ou peut-être quelques airs peu importans, pour les seconds & troisièmes rôles. Cette histoire cependant s'accrédita & fut propagée par ses ennemis, quoique rejetée & méprisée par ses amis & par la partie raisonnable du public.

Il vint pour la première fois à Paris pendant l'été de 1781. Il retourna ensuite à Londres, où il ne fit qu'augmenter ses dettes & ses embarras. Enfin, en 1784, il repassa en France, où il est mort en 1786.

Ses accompagnemens, quoique toujours riches & ingénieux, n'attirent jamais l'attention aux dépens de la voix; mais leur *transparence* laisse toujours en quelque sorte distinguer le chant principal au travers des inventions ingénieuses & des dessins imitatifs & pittoresques des instrumens.

Des Traités sur la musique, dix-huitième siècle.

Ce siècle a produit en *Italie* beaucoup moins d'ou-

vrages théoriques que le précédent, & le nombre n'en est dans aucune proportion avec celui des ouvrages de pratique & des excellentes compositions dont ce pays a fourni toute l'Europe.

En 1703, Gasparini publia un petit traité fort utile, intitulé : l'*Armonico pratico al cembalo*. Cet ouvrage, dont on fit à Venise une cinquième édition en 1764, est principalement destiné à apprendre l'accompagnement.

Sur l'art du chant, Tori publia un *Traité du chant figuré*, à Bologne en 1723, & Mancini, un autre à Vienne en 1774. Tous deux sont excellens.

Musique dramatique ou opéra. — Quadrio en a traité fort au long, mais avec peu d'intelligence & de goût dans son Histoire de tous les genres de poésie, *Storia d'ogni poesia.* Algarotti a écrit un *Essai sur l'Opéra*; Planelli, un Traité sur le même sujet en 1772; Napoli Signorelli, une excellente *Histoire critique des Théâtres*, en 1783; & Astiage, les *Révolutions du Théâtre lyrique*, en 1783, fort augmentées en 1785. C'est un écrivain élégant, qui aime mieux la poésie que la musique.

Tartini, le premier théoriste italien de ce siècle, publia en 1754 son *Traité de Musique*; en 1767, sa *Dissertation sur les principes de l'harmonie musicale, contenue dans le genre diatonique.* Le systême de Tartini a été réfuté, quant à la partie scientifique; & cependant, quelque défectueux qu'il puisse être dans ses calculs, comme géomètre, on trouve souvent dans ses écrits des idées admirables, des traits de modulations & des recherches d'harmonie qui sont inappréciables pour les gens instruits. Si donc, au lieu de s'égarer dans le labyrinthe de la conjecture, & de calculer, sans connoissances suffisantes, ce que tout mathématicien pouvoit découvrir, il nous avoit donné un *Traité pratique de composition*, quel trésor n'eût-il pas été pour le monde musicien !

En 1761, le P. Paolucci publia un *Art pratique du contre-point*, en deux volumes in-folio. Le dessein de l'auteur est d'enseigner la composition par des exemples tirés des maîtres classiques, que l'éditeur explique par un savant commentaire. Ce plan est semblable à celui qu'a suivi le Père Martini dans son *Essai du contre-point.*

Il parut, en 1767, un traité intitulé : *Musique raisonnée*, par Testore. Cet auteur fonde ses leçons sur les principes de Rameau.

Depuis l'*Histoire de la Musique*, publiée en 1795 par Bontempi, on n'en a point imprimé d'autre en *Italie* jusqu'à celle du P. Martini, qui est restée imparfaite. Ce savant auteur commença son ouvrage sur un plan si vaste, que, quoique la plus grande partie de sa vie y ait été consacrée, il n'en a publié que trois volumes avant sa mort, en 1783. Le premier volume, qui ne traite que de la musique des Hébreux, parut en 1757. Le deuxième & le troisième, qui traitent de la musique des anciens Grecs, en 1770 & 1781. En 1774, ce savant maître d'harmonie publia son *Essai du contre-point*, ouvrage rempli d'une érudition vaste & profonde, mais dans lequel il s'attache avec une obstination pédantesque aux anciennes règles & aux formes usées du vieux style de chappelle.

La même année, d'Eximeno, jésuite espagnol, publia à Rome un ouvrage intitulé : *De l'Origine & des Règles de la Musique.* Trop confiant dans ses propres forces, il se croit capable, après quatre années seulement d'études, de former intuitivement un meilleur systême de contre-point que celui qui a servi à former tant de grands maîtres. Plein d'éloquence, de feu, & doué d'une imagination vive, son livre a été appelé en *Italie, un Roman bizarre de musique*, dans lequel on a la fureur de détruire sans pouvoir ensuite rebâtir. (*Eloges italiens*, tom. III.) L'auteur élève sans doute avec beaucoup d'exactitude & de subtilité plusieurs difficultés & remarques des imperfections réelles dans la théorie & la pratique de la musique, aussi bien que dans les systêmes particuliers de Tartini & de Rameau; mais ses propres ressources & son expérience n'étoient pas suffisantes pour remplir la double tâche de corriger les erreurs de l'ancien systême, & en former un nouveau plus parfait. Il a plus d'éloquence de style que de science en musique. Ses raisonnemens sont ingénieux & spécieux, même lorsque les données sont fausses. Mais ces exemples de compositions sont au-dessous du mepris, & cependant il les donne courageusement comme des modéles, pour des élèves supérieurs à ceux des anciens grands maîtres de l'harmonie.

Le P. Vallotti publia en 1779, à Padoue, le premier livre d'un traité intitulé : *De la Science théorique & pratique de la Musique moderne.* Ce premier livre est purement théorique; le second devoit contenir les élémens pratiques de la musique; le troisième, les préceptes du contre-point; & le quatrième, les règles de l'accompagnement. On ignore si ces trois parties ont paru.

En 1782 il parut à Milan des lettres de Zanotti, du P. Martini & du P. Sacchi, sur la division du temps dans la musique, la danse & le poëme, sur la succession des quintes dans le contre-point, & sur les règles de l'accompagnement.

La même année, un traité in-folio fut imprimé à Venise, sous le titre : *De la Science des Sons & de l'Harmonie.* Il est principalement destiné à expliquer les phénomènes du son, autant qu'ils peuvent être utiles à la pratique du contre-point. L'abbé Giuseppe Pizzati en est l'auteur. Il y rend compte des découvertes modernes sur la génération harmonique des systêmes de Rameau & de Tartini, & des lois de l'harmonie dans toute l'étendue qu'elles ont aujourd'hui.

Franchinus Gaffarius ou Gafforio, fils d'un soldat au service du duc de Mantoue, naquit à Lodi en 1451. Après y avoir appris les premiers principes de la musique, il alla étudier à Mantoue; & par une assiduité

infatigable il acquit, dans l'espace de deux ans, des connoissances si profondes, tant dans la partie spéculative que dans la pratique de l'art, que sa réputation remplit bientôt toute l'*Italie*. Toutes les villes où il voyagea furent avides d'entendre ses leçons, & lui prodiguèrent les distinctions & les honneurs. Son traité intitulé : *Theoricum opus harmoniæ disciplinæ*, qu'il publia à Naples en 1480, est le premier livre sur la musique publié depuis l'invention de l'imprimerie, excepté les *Definitiones term. musicæ* de J. Tinctor. Il corrigea & augmenta ensuite ce traité, dont il donna une seconde édition à Milan en 1492. Le plus connu de ses autres ouvrages est celui qui a pour titre : *Practica musicæ utriusque cantûs*. Cet excellent théoriste mourut en 1520.

Pierre Aaron, Florentin, de l'Ordre de Jérusalem, & chanoine de Rimini, écrivit beaucoup d'ouvrages sur la musique. Le premier est un petit traité de l'*Institution harmonique*, qu'il avoit d'abord écrit en italien, & qui fut traduit en latin par un de ses amis. Son second ouvrage, & le plus considérable de tous, est intitulé : *Toscanello della musica*. Il le dédia au pape Léon X, qui l'avoit admis parmi les musiciens de sa chapelle. Il nous apprend dans sa dédicace, que, quoique ce Pape eût une connoissance consommée des autres arts, il sembloit aimer, encourager & protéger la musique, plus encore que tous les autres. Ceux qui ont lu Boëce & Gafforio, trouveront dans ce traité peu de découvertes ou de règles nouvelles ; mais comme leurs écrits étoient presque tous en latin, ceux de Pierre Aaron furent peut-être plus utiles aux musiciens italiens, par cela seul qu'ils étoient en langue vulgaire. On distingue encore parmi ses ouvrages, le *Traité de la nature & de la connoissance de tous les tons du chant figuré*, & surtout le *Lucidario in musica di alcune opinioni antiche & moderne*, où il discute un grand nombre de doutes, de contradictions, de questions & de difficultés qui n'avoient pas été résolues avant lui. On y voit toute la timidité des premiers contre-pointistes, surtout dans l'emploi des demi-tons accidentels, que n'admettroient point les échelles diatoniques du plain-chant. Plusieurs traits d'harmonie, rejetés par Aaron comme licencieux & irréguliers, sont aujourd'hui la matière commune, & comme le fond principal du contre-point.

En 1555, Nicolo Vincentino publia à Rome un ouvrage intitulé : l'*Antica musica ridotta alla moderna pratica*, avec des préceptes & des exemples pour les trois genres & leurs espèces. Il y explique avec assez de clarté les difficultés de la musique de son temps. Il n'est obscur que dans les discussions où il s'engage sur le chromatique & l'enharmonique, dont on n'avoit alors qu'une idée imparfaite. Il raconte fort au long une dispute qu'il avoit eue à Rome avec un autre musicien. Celui-ci soutenoit que la musique moderne étoit toute diatonique. Vincentino prétendoit au contraire qu'elle étoit un mélange des trois genres anciens, diatonique, chromatique & enharmonique. Cette dispute ayant produit une gageure de deux couronnes d'or, la question fut débattue dans la chapelle du Pape, devant des juges choisis par les deux parties. Vincentino fut condamné. Pour savoir s'il le fut justement ou injustement, il faudroit connoître le sens précis que chacun des deux adversaires attachoit au mot *chromatique*.

Mais le plus célèbre de ces auteurs du seizième siècle est sans contredit Giosesso Zarlino da Chioggia, né en 1540, & maître de chapelle de l'église Saint-Marc, à Venise. Il donna, à l'âge de dix-huit ans, la première édition de ses *Institutioni harmoniche*, qu'il retoucha plusieurs fois dans la suite. On a de lui deux autres ouvrages, *Dimostrationi harmoniche* & *Sopplimenti musicali*. Les trois se trouvent ordinairement réunis en un gros volume in-folio. La science musicale de Zarlino, qui mourut en 1599, venoit en directe ligne des Pays-Bas ; car son maître Willaert, fondateur de l'école de Venise, étoit disciple de Jean Mouton, élève du célèbre Josquin. Ses écrits sont remplis de recherches curieuses sur la musique des anciens & sur celle de son temps ; mais leur prolixité les rend difficiles à lire, & les choses inutiles dont ils sont surchargés fatiguent la patience du lecteur le plus intrépide.

Zarlino avoit une haute idée des qualités requises dans un parfait musicien. Il faut, selon lui, qu'il sache l'arithmétique pour bien calculer les proportions musicales ; la géométrie pour les mesurer ; qu'il joue d'un instrument, tel que le clavecin, pour éprouver les effets de musique ; qu'il puisse accorder tous les instrumens pour accoutumer son oreille à distinguer & à juger les intervalles ; qu'il chante avec justesse & avec goût, & qu'il entende parfaitement le contre-point ; qu'il soit bon grammairien pour écrire correctement & pour donner aux mots leur expression propre ; qu'il lise l'histoire pour connoître les progrès de son art ; qu'il soit excellent logicien pour en bien raisonner & en approfondir les parties les plus abstraites ; qu'il sache la rhétorique pour exprimer ses pensées avec précision ; enfin, qu'il joigne à toutes ces sciences quelque connoissance de la philosophie naturelle & de la philosophie des sons, afin que son oreille, exercée & purifiée, ne puisse pas être trompée facilement. Il ajoute même que celui qui aspire au titre de parfait musicien a tant d'occasions d'exercer toutes ces qualités, que le manque d'une seule rendroit souvent en lui toutes les autres inutiles. Si l'on ne trouve pas Zarlino trop exigeant, & si l'on joint, comme on le doit, à tout ce qu'il demande, la connoissance devenue nécessaire de tous les instrumens pour lesquels on peut composer de la musique, connoissance sans laquelle l'exécution de chaque partie est presque toujours difficile & souvent même impossible, on conviendra qu'il n'existe guère aujourd'hui de musicien que l'on puisse nommer *parfait*.

Vincentio Galilei, noble florentin & père du grand Galilée, fut élève de Zarlino, & devint ensuite son antagoniste. Il soutint contre lui la doctrine d'Aris-

toxène, & réfuta le système de Zarlino, qui étoit celui des échelles tempérées. Il publia d'abord un petit traité intitulé : *Discorso intorno all' opere di Zarlino*, & ensuite un ouvrage beaucoup plus considérable, où il attaque de front son ancien maître, qui lui avoit répondu : Cet ouvrage parut en 1581, sous le titre de *Dialogo della musica antica e moderna, in sua difesa contra Giuseppe Zarlino*. Ces ouvrages, outre leurs parties polémiques, contiennent une foule d'observations curieuses & de recherches intéressantes. On y voit les progrès qu'avoit déjà faits la musique, & même les abus qui s'y étoient introduits. Par exemple, l'auteur se plaint des musiciens de son temps qui avoient la fureur de *broder*, & qui, à force d'ornemens, de changemens, d'additions & de notes, déguisoient si bien la mélodie, qu'ils la rendoient méconnoissable. Il est à croire que ces *broderies* n'étoient rien auprès de celles qu'on se permet aujourd'hui ; mais comme le chant étoit beaucoup plus simple, elles étoient à proportion tout aussi déplacées. L'art du chant a fait sans doute de grands progrès, & ce qui paroissoit alors difficile n'est plus qu'un jeu ; mais l'esprit des chanteurs n'a point changé. Leur ambition étoit dès-lors de briller à quelque prix que ce fût, & de ne regarder la mélodie que comme un cannevas qu'ils pouvoient orner, ou, si l'on veut, défigurer à leur gré.

Giov. Maria Artusi, de Bologne, donna en 1586, dans son *Arte del Contrappunto ridotta in tavole*, une excellente analyse & un abrégé très-utile des ouvrages volumineux & diffus de Zarlino & des autres écrivains antérieurs sur la composition musicale. Il fit pour eux, & avec presqu'autant de méthode & de clarté, ce que M. d'Alembert a fait de nos jours pour les ouvrages théoriques de Rameau. Il publia en 1589 une seconde partie, qui est un excellent supplément à la première, & il fit réimprimer les deux parties avec des additions, en 1598. On a de lui un autre ouvrage publié en 1603, sous le titre : *Delle imperfectioni della moderna musica*. On y trouve entr'autres des détails curieux sur l'état de la musique instrumentale de son temps.

Brazio Tigrini, chanoine d'Arezzo, fit paroître en 1588, à Venise, un *Compendio della musica*, qu'il dédia à Zarlino. Cet auteur est le premier qui se soit élevé contre l'usage absurde, mais alors universel, de composer la musique d'église sur des chants connus & populaires. Il paroît par ce *Compendium*, que le chant sur le livre, ou le contre-point inpromptu sur le plain-chant, appelé en italien *contrapunto alla mente*, étoit encore pratiqué dans les églises d'*Italie* ; car l'auteur y donne des règles pour cette espèce de *divination* musicale.

Le dernier traité considérable qui parut en *Italie* dans le seizième siècle, est *la Prattica di musica* de Zacconi, imprimée à Venise en 1592 & 1596. L'auteur s'y propose d'enseigner non-seulement à composer régulièrement toute espèce de musique, mais même à l'exécuter parfaitement. Quoique l'ouvrage ne tienne pas tout ce qu'il promet, quoiqu'il soit souvent sec & ennuyeux, il contient beaucoup de connoissances utiles, tant pour la théorie que pour la pratique. Comme il est presque le seul auteur italien sur la musique qui ne se soit pas égaré dans des recherches sur le système des anciens Grecs, & sur la philosophie des sons, il a eu plus de loisir & d'espace pour analyser l'art, & pour faciliter les progrès de ceux qui l'étudient. Il paroît fort entiché de la supériorité des chanteurs de son temps sur ceux qui les avoient précédés. Il consacre un long chapitre à expliquer la manière d'orner & d'embellir le chant. Il indique la manière de diviser & de décomposer les passages, & d'y ajouter ce qu'il nomme *acconciature*, & ce que les Italiens modernes appellent *riffiorimenti del canto*. Si un chanteur moderne s'avisoit d'adopter ceux qu'il cite pour exemples, il paroîtroit comme une jolie femme qui se montreroit à la Cour avec une robe & une coiffure du temps de Louis XIII.

Ce grand nombre de bons ouvrages composés presqu'à la même époque, joints aux grands exemples que donnoient alors d'excellens compositeurs, & aux encouragemens que la musique recevoit de toutes parts en *Italie*, y répandirent & y fixèrent le goût de la belle mélodie & d'une harmonie pure & savante. Pour mettre quelque ordre dans le vaste tableau que l'art nous fournit dans ce beau siècle, au-delà des Alpes, il faut le diviser en autant de parties qu'il y avoit d'écoles principales, & suivre les progrès de ces écoles, d'où sortirent presqu'à la fois tant de grands maîtres.

I. *École romaine.* La chapelle pontificale ayant été détruite dans l'incendie de Rome, en 1527, par l'armée de Charles-Quint, les noms des compositeurs de cette chapelle sont peu connus, & surtout très-mal en ordre sur les registres, jusqu'au temps de Palestrina. On peut facilement juger, d'après quelques notes, qu'avant cette époque il y eut à Rome beaucoup de musiciens espagnols & flamands mêlés à ceux d'*Italie*. On distingue parmi ces derniers, comme maîtres de chapelle, Louis Magnosco qui vécut après Josquin, & qui devint évêque d'Assise ; Charles d'Argentilly, dont le nom paroît être français d'origine, excellent compositeur, dont on conserve, dans la bibliothèque du Vatican, quelques ouvrages copiés en 1543, & Bartolini de Pérouse, qui fut envoyé au Concile de Trente, à la tête de huit chanteurs.

Les Italiens eux-mêmes placent Palestrina à la tête de cette école. Il y est sans doute par ses talens & son génie ; mais ce ne fut point lui qui forma cet établissement célèbre ; & plusieurs de ses compatriotes l'avoient précédé, soit à l'église de Saint-Pierre, soit à la chapelle du Pape. Toutes les notices que l'on a de la vie de ce grand harmoniste s'accordent même à dire qu'il succéda, en 1569, à Giovanni Animuccia dans la place de maître de chapelle de Saint-Pierre de Rome.

Ce Jean Animuccia, né à Florence, fut aussi célè-

bre par ses talens, que respecté par ses mœurs. Il publia plusieurs recueils de madrigaux & de motets à plusieurs parties, selon le goût de son temps, & surtout un recueil de messes, dédié aux chanoines du Vatican. Le Père Martini cite pour exemples deux morceaux de ce compositeur, & parle de lui avec beaucoup d'éloges dans son *Essai sur le Contre-point.*

Giovanni Pier-Luigi da Palestrina, que nous nommons seulement *Palestrina*, fut l'un des plus beaux génies de son siècle : il naquit, en 1529, à Palestrina, dont il prit ensuite le nom, & qui est le *Præneste* des Anciens. Les notices de sa vie, peu féconde en événemens, disent qu'il étoit élève de Gaudio Mell, *fiamingo*, flamand, & les Italiens mêmes croient que c'est Goudimel, tué à Lyon le jour du massacre de la Saint-Barthélemy. Cependant on ne trouve nulle trace d'un voyage de Goudimel à Rome, ou de Palestrina hors de sa patrie. Mais il importe peu d'éclaircir ce point. De quelque maître que Palestrina ait appris les règles mécaniques de son art, ce qu'il y a de certain, c'est que son génie supérieur porta cet art à un point de perfection que n'avoient pas même soupçonné ses maîtres.

Sa réputation précoce le fit recevoir dès l'âge de 26 ans à la chapelle pontificale; il fut élu, sept ans après, maître de chapelle de Sainte-Marie Majeure, & ce fut en 1571 qu'il obtint le même titre à Saint-Pierre, après la mort d'Animuccia. Il mourut lui-même en 1594, âgé de 65 ans. Il est enterré dans l'église de Saint-Pierre, près de l'autel de Saint-Simon & de Saint-Jude. On grava sur sa tombe cette inscription latine : *Joannes Petrus Aloysius Prænestinus, musicæ princeps.*

Les principaux ouvrages qu'il a laissés sont : douze livres de messes à quatre, cinq ou six parties; cinq livres de motets à cinq, six, sept & huit voix; deux livres de motets à quatre; deux d'offertoires à cinq & à six; enfin, plusieurs livres de lamentations, d'hymnes, de litanies, de madrigaux spirituels & profanes, &c.

C'est dans le second livre de ses messes que se trouve cette composition célèbre intitulée *Missa Papæ Marcelli*. Ce pape Marcel & tout son sacré Collége, scandalisés de la manière indécente & peu religieuse dont la messe étoit le plus souvent mise en musique, avoient décidé de bannir entièrement de l'Eglise la musique en parties. Palestrina, alors âgé de vingt-six ans, supplia Sa Sainteté de suspendre l'exécution de cet arrêt jusqu'à ce qu'elle eût entendu une messe qu'il composoit alors, & dans laquelle il croyoit avoir atteint le véritable style d'église. Sa demande lui fut accordée, & sa messe à six parties, exécutée à Pâques, en 1555, devant le Pape & les Cardinaux, fut trouvée si grave, si noble, & en même temps si élégante & si agréable, que la musique fut sauvée de sa perte, & continua d'être consacrée à la célébration des saintes cérémonies. On exécute encore cette messe à la chapelle Sixtine. M. Burney, qui en avoit la partition sous les yeux, assure que c'est le plus simple des ouvrages de Palestrina; qu'on n'y voit ni canon, ni fugue renversée, ni mesure compliquée; que le style en est grave, l'harmonie pure, & que sa facilité doit mettre également à l'aise les exécutans & les auditeurs.

A considérer le nombre de ses ouvrages, la manière savante & laborieuse dont ils sont conduits, la multiplicité des parties, les canons, les fugues de toute espèce, &c., l'étonnement doit au moins égaler le plaisir qu'on peut avoir à les entendre. Toutes les parties y ont une importance égale; à peine y trouve-t-on une note qui n'ait son effet & son intention particulière. La composition ne pouvoit donc en être aussi rapide que celle du *remplissage* de notre musique moderne. On y voit à la vérité peu d'invention, peu de traits d'imagination; mais il y a un degré de bonheur & de génie à trouver le petit nombre de notes choisies, favorables au dessin du canon & de la fugue, comme à créer des passages de mélodie nouveaux & agréables. Les ouvrages d'Aristote, de Cicéron & de Pline, parmi les Anciens, ou ceux de Fabricius, parmi les Modernes, sont à peine aussi nombreux que ceux de Palestrina. On voit sans étonnement la réunion d'une grande érudition & d'une grande masse de travaux; mais le génie est rarement aussi volumineux.

Giov. Mar. Nanino fut le condisciple & l'intime ami de Palestrina; ils ouvrirent ensemble une école de contre-point, d'où sortirent plusieurs grands maîtres. Palestrina descendoit avec peine aux détails & aux soins de l'école; ses pensées étoient toutes absorbées dans ses propres études. Nanino étoit donc seul chargé des leçons habituelles : Palestrina ne paroissoit que rarement, & seulement lorsqu'il étoit appelé pour expliquer des difficultés extraordinaires qui arrêtoient le progrès des écoliers, ou pour décider les questions & les contestations élevées parmi les professeurs, qui suivoient en grand nombre les leçons de cette école. Nanino, regardé par les Romains comme l'un des plus savans musiciens de son temps, a laissé plusieurs recueils de madrigaux à plusieurs voix, devenus fort rares. Il eut un frère, ou, selon d'autres, un neveu du même nom qui se rendit aussi célèbre par sa profonde connoissance de l'art, & par un style piquant & original.

Felice Anerio, disciple de Nanino, fut, après Palestrina, maître de la chapelle pontificale. Ces deux titres suffisent pour attester en lui un mérite peu commun. On conserve à la chapelle du Pape un grand nombre de compositions admirables de ce maître. Ses madrigaux & ses chansons à quatre, cinq & six voix, eurent dans son temps un succès prodigieux.

Antonio Cifra, élève de Palestrina & de Nanino, fut maître de chapelle de plusieurs églises de Rome, ensuite de l'archiduc Charles d'Autriche, & enfin de Lorette, où il passa sa vie. Ses ouvrages, quoique nombreux, sont d'un genre très-soigné : l'art & la

correction s'y allient avec autant de facilité qu'en pouvoient permettre alors la sévérité des règles & le respect pour le plain-chant, qui étoit toujours la base du contre-point. Le savoir, la persévérance & les ressources qui brillent dans sa musique d'église, étonneroient & décourageroient aujourd'hui la plupart des compositeurs; mais ils reprendroient courage en voyant la musique profane de ce savant maître; rien de plus confus, de plus dépourvu de mélodie, de grâce & d'élégance, qu'un recueil de prétendus airs intitulés: *Scherzi & arie a una, due, tre, & quattro voci*, qu'il publia en 1614 à Venise. En général, ces anciens maîtres si admirables dans un genre de musique, étoient froids, contraints, affectés dans l'autre; ils n'étoient que tristes lorsqu'ils vouloient être tendres, & s'ils aspiroient à la grâce & à la gaieté, ils étoient le plus souvent grotesques & ridicules.

Ruggiero Giovanelli mérita de succéder à Palestrina dans la place de maître de chapelle de Saint-Pierre de Rome. Il publia beaucoup de motets, de messes, de pseaumes, de madrigaux, genres de compositions qui étoient alors en faveur dans toute l'Europe. Il avoit, ainsi que presque tous les compositeurs de cette école, formé son style sur celui de Palestrina. S'ils ne purent jamais atteindre ce qui tenoit à la facilité & à l'élévation de son génie, ils imitèrent du moins avec succès la clarté de ses dessins, sa décence & sa gravité.

Luca Marenzio, élève d'un certain Contini, compositeur peu connu, quoiqu'il ait publié un très-grand nombre d'ouvrages, fut lui-même un des plus habiles maîtres de ce temps. Mais malgré son habileté dans la musique d'église, ce fut surtout par ses madrigaux qu'il se rendit célèbre. Ce fut lui qui porta ce genre au dernier degré de perfection. (Voyez MADRIGAL.) Il fut quelque temps maître de chapelle du cardinal Louis d'Este. Le roi de Pologne l'attira dans ses Etats, & le combla de bienfaits. Après son retour à Rome, il fut admis à la chapelle pontificale, & mourut en 1599.

II. *École vénitienne.* — A la tête de cette école, les Italiens mêmes placent Adrien Willaert, disciple de Jean Mouton & maître de Zarlino. Il étoit né à Bruges en Flandre, & pendant sa jeunesse il étudia les lois à Paris. Il étudia en même temps la musique, & sans doute elle eut la préférence, puisqu'ayant été à Rome, au temps de Léon X, il y trouva un de ses motets qui étoit en vogue & qu'on attribuoit à Josquin; il étoit donc déjà très-bon compositeur avant de quitter la France; & l'on peut présumer qu'il n'avoit pas fait dans les lois des progrès aussi marqués. Il publia beaucoup de motets, de madrigaux, & d'autres compositions de différens genres. Le recueil le plus considérable de ses ouvrages fut mis au jour en 1558 par Fr. Viola, son disciple & son ami. Il est rempli de fugues & de canons qui prouvent l'étendue & la profondeur de ses connoissances, mais où l'on chercheroit en vain un trait heureux d'expression & de mélodie. Zarlino attribue à ce maître l'invention des pièces à deux & plusieurs chœurs. Willaert mourut fort âgé, maître de chapelle de l'église Saint-Marc à Venise. Il composa beaucoup d'ouvrages & laissa beaucoup de disciples, dont plusieurs parvinrent ensuite à un haut degré de réputation. Tels furent entr'autres Cipriano Rore, Zarlino & Costanzo Porta.

III. *École napolitaine.* — Cette école de contre-point, l'une des plus fameuses de toute l'*Italie*, fut établie au quinzième siècle, sous le règne de Ferdinand d'Arragon. Ce roi qui encourageoit les arts, & qui étoit savant lui-même, avoit rassemblé à Naples des hommes extraordinaires dans tous les arts. Gafforio, J. Tinctor, Guarnerio, & plusieurs autres s'y distinguoient par leur science musicale. Le P. Martin, dans son *Histoire de la musique*, place Rocco Rodio, auteur des *Regole di musica*, imprimé à Naples en 1620, à la tête de l'école napolitaine après J. Tinctor. Parmi les théoristes du seizième siècle, cette école n'en fournit qu'un très-petit nombre d'autres, dont les écrits soient venus jusqu'à nous. Luigi Dentice, qui publia en 1553 des dialogues sur la musique, & Scipion Cerreto, auteur d'un traité *della Prattica musicale vocale & strumentale*, sont les plus connus. Ce dernier livre contient des détails très-curieux sur la musique & les musiciens de Naples à cette époque. La liste très-ample qu'on y trouve de joueurs de luth, d'orgue, de viole, de guitare, de trompette & de harpe, prouve que l'art étoit très-cultivé par les professeurs, & très-aimé des habitans de cette ville.

Ce ne fut pas seulement la musique d'église qui fut alors cultivée à Naples: les airs, chansons & villanelles à plusieurs parties étoient aussi fort à la mode. Elles y étoient nées pour ainsi dire; & lorsque, dans d'autres villes d'*Italie*, on en fit de semblables, on les nommoit *alla napolitana*. Les meilleurs compositeurs s'exercèrent dans ce genre & dans celui des madrigaux. On distingue surtout, parmi ces derniers, don Carlo Gesualdo, prince de Venosa. (Voyez MADRIGAL.)

IV. *École lombarde.* — Le P. Martini place avec raison à la tête de cette école, qui compta dans le seizième siècle un si grand nombre d'illustres compositeurs, Costanzo Porta, de Crémone, disciple de Willaert & compagnon d'études de Zarlino. Il fut d'abord maître de chapelle à Padoue, puis à Osimo dans la Marche d'Ancône, ensuite à Ravenne, & enfin à Lorette, où il mourut en 1605. Il composa dix-huit différens recueils de musique d'église, remplis de morceaux curieux & travaillés, qui ont été très-recherchés des amateurs de la musique savante. Cet auteur, non content de vaincre toutes les difficultés connues de ses prédécesseurs, en inventa considérablement le nombre. Il se fit un jeu de renverser de toutes les manières, d'augmenter, de diminuer, de diviser & de subdiviser à son gré tous les traits d'imitation dans les canons & dans les fugues. C'est en cela que consistoit alors toute la science musicale, & Costanzo Porta l'a peut-être portée plus loin qu'aucun de ses contemporains.

Parmi ses nombreux disciples on distingue surtout Balbo & Piccioli, dont les compositions volumineuses & savantes prouvent qu'ils s'étoient approprié le style profond & laborieux de leur maître. D'autres compositeurs encore illustrèrent en même temps cette école, entr'autres Castoldi ou Castaldi, Giuseppe Biffi & Paolo Cima à Milan, Pietro Pontio de Parme, Orazio Vecchi de Modène, Claudio Monteverde de Crémone, &c.

Ces trois derniers sont ceux qui méritent le plus une mention particulière dans l'histoire du contre-point. Pietro Pontio ne se rendit pas seulement célèbre par des compositions pleines de combinaisons ingénieuses & de toutes les recherches de l'art, mais aussi par un petit ouvrage sur la musique, intitulé : *Raggionamenti di musica*, écrit en dialogues, & dans lequel, après s'être égaré d'abord dans l'explication des rapports & dans les calculs des intervalles selon la doctrine des Anciens, & le système de Boëce, & de quelques autres théoristes, il descend ensuite aux règles du contre-point, dont il donne avec assez d'ordre & de clarté des préceptes & des exemples.

Orazio Vecchi, l'un des premiers compositeurs qui ait donné des essais de musique dramatique, fut long-temps maître de chapelle à Mantoue. Il étoit musicien & poëte. Outre un grand nombre de recueils de musique profane, il laissa deux livres de chants sacrés, *sacrarum cantionum*, des messes à six & à huit voix, & des lamentations à quatre parties.

Claudio Monteverde fut l'un des plus grands compositeurs de ce siècle. Il se distingua d'abord par son talent pour la viole. Le duc de Mantoue l'ayant pris à son service, il s'appliqua à la composition sous la conduite d'Ingegneri, maître de chapelle de cette Cour, & habile contre-pointiste. Quelque temps après il vint à Venise, où la république lui donna la chapelle de Saint-Marc, qui a toujours été remplie par les plus grands maîtres. Là il publia, en 1582, des madrigaux à trois, quatre & cinq voix, dans le style du temps : mais son courage croissant avec l'expérience, il osa, dans ses productions suivantes, violer plusieurs règles de contre-point qui, établies depuis long-temps, étoient regardées comme sacrées par les professeurs orthodoxes.

Mais ce ne fut pas seulement par ces dissonances nouvelles qu'il servit aux progrès de l'art : il quitta dans sa musique profane les modulations ecclésiastiques ; il détermina le ton de chaque mouvement ; il adoucit & phrasa la mélodie, & fit chanter toutes ses parties d'une manière plus naturelle & plus coulante qu'aucun de ses prédécesseurs ; tandis que, dans sa musique d'église, il observoit à la rigueur la régularité des tons & des anciennes lois du contre-point (Voyez ce qui le regarde, aux articles MADRIGAL & MÉLODRAME.)

V. *École bolonaise.* — On n'a conservé que peu d'ouvrages des maîtres de cette école, composés pendant le seizième siècle, quoique dans le suivant les maîtres & les professeurs de Bologne aient au moins égalé ceux de la première classe des autres parties de l'Europe.

Le chevalier Ercole Bottrigari, né à Bologne en 1521, fut également distingué par son rang, sa fortune & ses connoissances. Il paroît avoir employé toute sa vie, qui fut de 88 ans, à l'étude de la musique & aux controverses musicales. Il composa un grand nombre de traités, presque tous polémiques. Quelques-uns ont été imprimés ; mais le plus grand nombre, consistant en traductions & en commentaires des anciens auteurs qui ont écrit sur la musique, avec des observations sur ceux de son temps, sont restés en manuscrit. Le P. Martini en possédoit la plus grande partie.

Artusi dont on a cité plus haut les ouvrages, où brille une excellente critique, étoit de Bologne ; & André Rota, né dans la même ville, paroît avoir été un contre-pointiste admirable, si l'on en juge par des madrigaux à cinq parties publiés en 1579, & un morceau à six voix, cité par le P. Martini dans la première partie de son *Essai sur le contre-point.*

VI. *École florentine.* — Quoique les Italiens ne la mettent point ordinairement au nombre des écoles de contre-point, & qu'ils regardent en général les Florentins & les Toscans comme le peuple le moins propre à la musique de tous ceux d'*Italie*, on ne doit cependant pas oublier que cet art fut, ainsi que tous les autres, encouragé par les Médicis ; que le célèbre Guido étoit Toscan ; que l'éloquent Politien, tuteur des enfans de Laurent-le-Magnifique, laissa parmi ses ouvrages un discours sur la musique, & qu'il mourut en jouant du luth. Il est vrai que, parmi les maîtres & les compositeurs du seizième siècle, on ne trouva à Florence qu'un Francesco Corteccia & un Alessandro Striggio qui aient eu quelque réputation.

Il y eut à cette même époque plusieurs grands maîtres dont on a conservé les ouvrages ; mais comme on ignore le lieu de leur naissance ou celui de leur principale résidence, on ne peut les classer dans aucune de ces écoles. Dans ce nombre on doit surtout distinguer Costanzo Festa, l'un des plus grands contre-pointistes de son siècle, & même, si l'on excepte Palestrina & Costanzo Porta, le plus célèbre de tous ceux qui précédèrent Carissimi.

(*M. Ginguené.*)

J.

JEU, *s. m.* L'action de jouer d'un instrument. (Voyez JOUER.)

On dit *plein-jeu*, *demi-jeu*, selon la manière plus forte ou plus douce de tirer les sons de l'instrument. (*J. J. Rousseau.*)

C'est en parlant du violon & des autres instrumens semblables & à archet, que l'on dit jouer à *demi-jeu*, *à plein-jeu*.

Le jeu peut être moelleux ou sec, beau ou vilain, bon ou mauvais, brillant ou sans éclat, noble ou mesquin, large ou rétréci, selon la qualité du son que l'on tire de son instrument, & selon l'expression, le tact, la grâce ou la mauvaise manière qu'on emploie; ce qui dépend, 1°. des mouvemens naturels; 2°. de la force physique; 3°. des habitudes que l'on contracte, & enfin du doigté. (*De Momigny.*)

JEU se dit de chaque instrument différent dont l'orgue se compose. *Jeu* de flûte, *jeu* d'anche. (Voy. ORGUE.)

JONGLEURS. Joueurs d'instrumens qui, dans la naissance de notre poésie, se joignoient aux troubadours ou poëtes provençaux, & couroient avec eux les provinces.

L'histoire du théâtre français nous apprend qu'on nommoit ainsi des espèces de bateleurs qui accompagnoient les *trouveurs* ou poëtes provençaux, fameux dès le onzième siècle. Le terme de *jongleur* paroît être une corruption du mot latin *joculator*, en français *joueur*. Il est fait mention des *jongleurs* dès le temps de l'empereur Henri II, qui mourut en 1056. Comme ils jouoient de différens instrumens, ils s'associèrent avec les *trouveurs* & les chanteurs pour exécuter les ouvrages des premiers, & ainsi de compagnie ils s'introduisirent dans les palais des rois & des princes, & en tirèrent de magnifiques présens. Quelque temps après la mort de Jeanne, première du nom, reine de Naples & de Sicile, & comtesse de Provence, arrivée en 1382, ceux de la profession des *trouveurs* & des *jongleurs* se séparèrent en deux différentes espèces d'acteurs. Les uns, sous l'ancien nom de *jongleurs*, joignirent aux instrumens le chant ou le récit des vers; les autres prirent simplement le nom de *joueurs*, en latin *joculatores*, ainsi qu'ils sont nommés par les ordonnances. Tous les jeux de ceux-ci consistoient en gesticulations, tours de passe-passe, &c., ou par eux-mêmes, ou par des singes qu'ils portoient, ou en quelques mauvais récits du plus bas burlesque. Mais leurs excès ridicules & extravagans les firent tellement mépriser, que, pour signifier alors une chose mauvaise, folle, vaine & fausse, on l'appeloit *jonglerie*; & Philippe-Auguste, dès la première année de son règne, les chassa de sa Cour & les bannit de ses Etats. Quelques-uns néanmoins qui se reformèrent, s'y établirent & y furent tolérés dans la suite du règne de ce prince & des rois ses successeurs, comme on le voit par un tarif fait par S. Louis, pour régler les droits du péage dus à l'entrée de Paris sous le petit Châtelet. L'un de ces articles porte que les *jongleurs* seroient quittes de tout péage en faisant récit d'un couplet de chanson devant le péager. Un autre porte « que le marchand qui apporteroit un » singe pour le vendre, paieroit quatre deniers; que » si le singe appartenoit à un homme qui l'eût acheté » pour son plaisir, il ne donneroit rien; que s'il » étoit à un *joueur*, il joueroit devant le péager, & que » par ce jeu il seroit quitte du péage, tant du singe que » de tout ce qu'il auroit acheté pour son usage. » C'est de-là que vient cet ancien proverbe, *payer en monnaie de singe, en gambades*. Tous prirent dans la suite le nom de *jongleurs*, comme le plus ancien; & les femmes qui se mêloient de ce métier, celui de *jongleresses*. Ils se retiroient à Paris dans une seule rue qui en avoit pris le nom de *rue des Jongleurs*, & qui est aujourd'hui celle de Saint-Julien-des-Ménétriers. On y alloit louer ceux que l'on jugeoit à propos, pour s'en servir dans les fêtes ou assemblées de plaisir. Par une ordonnance de Guillaume de Clermont, prévôt de Paris, du 14 septembre 1365, il fut défendu aux *jongleurs* de rien dire, représenter ou chanter, soit dans les places publiques, soit ailleurs, qui pût causer quelque scandale, à peine d'amende & de deux mois de prison, au pain & à l'eau. Depuis ce temps il n'en est plus parlé; c'est que dans la suite les acteurs s'étant adonnés à faire des tours surprenans avec des épées ou autres armes, &c., on les appella *batalores*, en français bateleurs, & qu'enfin ces jeux devinrent le partage des danseurs de corde & des sauteurs. (De Lamarre, *Traité de la police. Histoire du théâtre français*. Moréri.) (*M. Ginguené.*)

JOUER des instrumens, c'est exécuter sur ces instrumens des airs de musique, surtout ceux qui leur sont propres, ou les chants notés pour eux. On dit *jouer du violon, de la basse, du hautbois, de la flûte; toucher du clavecin, l'orgue; sonner de la trompette; donner du cor; pincer la guitare, &c.* Mais l'affectation de ces termes propres tient de la pédanterie. Le mot *jouer* devient générique, & gagne insensiblement pour toutes sortes d'instrumens. (*J. J. Rousseau.*)

Quoique le verbe *jouer* soit devenu *générique*, il ne s'ensuit pas qu'il y ait de la pédanterie à dire *pincer la harpe, toucher le piano, sonner la trompette, blouser des timbales, &c.*; mais on doit excuser l'étranger qui se sert du mot *jouer* ou *sonner* même à la place de tous ceux-ci, & rire du Français qui diroit

pincer de la flûte ou *de la clarinette*, ou *donner de la guitare.*

Si l'on trouvoit de l'affectation à se servir du mot propre consacré par l'usage & le raisonnement, il n'y auroit plus que ceux qui s'expriment mal qu'on devroit approuver. (*De Momigny.*)

JOUR. *Corde à jour*, ou *corde à vide.* (Voyez Vide.) (*J. J. Rousseau.*)

JULE, *s. f.* Nom d'une sorte d'hymne ou chanson parmi les Grecs, en l'honneur de Cérès ou de Proserpine. (Voy. Chanson.) (*J. J. Rousseau.*)

JUSTE, *adj.* Cette épithète se donne généralement aux intervalles dont les sons sont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, & aux voix qui entonnent toujours ces intervalles dans leur justesse; mais elle s'applique spécialement aux consonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures; les parfaites ne sont que *justes :* dès qu'on les altère d'un semi-ton, elles deviennent fausses, & par conséquent dissonances. (Voyez Intervalle.) (*J. J. Rousseau.*)

Quand on saura, enfin, qu'il n'y a qu'une seule consonnance parfaite ou invariable, l'octave, on ne confondra plus avec elle, & sous une même dénomination, la quinte & son renversement la quarte, qui n'ont aucune analogie avec l'unisson & l'octave, sous le rapport de la consonnance; puisque l'octave *juste* est une consonnance parfaite, la quinte *juste* une *demi-consonnance*, & son renversement, la quarte *juste*, une *dissonance.*

Ce que l'octave, la quinte & la quarte ont de commun, c'est d'être des cordes stables dans le système des tétracordes, & d'être également fixes & invariables, à l'égard de la tonique, en majeur comme en mineur.

Ut sol ut sont les mêmes cordes en *ut* mineur qu'en *ut* majeur; & *ut sol* y est une quinte *juste ; sol ut*, une quarte *juste ;* & *ut ut*, une octave *juste.*

Ut fa sol ut sont quatre cordes stables & *justes*, dont chacune est l'initiale ou la finale des deux tétracordes toniques *ut ré mi fa* & *sol la si ut ;* ce n'est que sous ce point de vue qu'on peut les comprendre dans la même cathégorie. Mais comme effet simultané de deux de ces sons entendus à la fois, c'est une erreur plus grave encore qu'elle n'est ancienne.

Il n'y a que six consonnances dans la musique, l'unisson & son renversement l'octave; la tierce majeure & la mineure; la sixte majeure & la mineure.

La quinte *juste* n'est consonnante qu'à demi; la quinte est une dissonance. Donc on est loin de la vérité, quand, à l'exemple des écoles d'Italie, d'Allemagne & de France, on a la bonhomie de mettre cette quinte & cette quarte dans la même classe que l'octave, malgré l'approbation des savans & des monocordistes, qui tous se sont si étrangement mépris dans cette évaluation des intervalles. (Voyez Harmonie & Intervalles.) (*De Momigny.*)

Juste est aussi quelquefois adverbe. *Chanter juste, jouer juste.* (*J. J. Rousseau.*)

Juste. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Ainsi que le remarque Rousseau, l'épithète de *juste* s'applique spécialement aux intervalles que l'on appelle *consonnances parfaites.* On dit l'unisson *juste*, l'octave *juste*, la quinte *juste* & la quarte *juste ;* mais a-t-on raison de dire que tous les intervalles auxquels on a donné le nom de *juste*, soient tous des *consonnances parfaites ?* Peut-on judicieusement placer la quarte & la quinte à côté de l'octave ?

Malgré que, dans la théorie des Anciens & dans celle des Modernes, on reconnoisse quatre consonnances parfaites, l'unisson, l'octave, la quinte & la quarte, l'expérience de tous les temps auroit dû faire connoître que c'étoit la plus grave de toutes les erreurs que de croire qu'il y eût aucune autre consonnance parfaite que l'octave, l'unisson étant mis à part, comme ne formant point un intervalle.

Les Anciens chantoient à l'unisson & à l'octave, parce qu'ils sentoient très-bien qu'à l'unisson & à l'octave on s'accorde parfaitement. Mais s'avisèrent-ils jamais de chanter à la quinte ou à la quarte ? Si ces deux intervalles eussent été assimilés sous ce rapport à l'octave, il n'y a point à douter qu'ils ne se fussent donné le plaisir de varier leur chant en concertant alternativement à ces deux intervalles. Si deux chants s'accordoient à la quinte ou à la quarte aussi bien qu'à l'octave, il n'y auroit pas plus de difficulté de chanter à l'un de ces intervalles qu'à l'autre; & la jouissance qui en résulteroit, seroit triplée. Mais au lieu d'un plaisir on sent une peine quand on essaie de faire marcher deux chants à tout autre intervalle *juste* qu'à l'unisson ou à l'octave; donc ces autres intervalles *justes* ne sont point des consonnances comme l'octave ou l'unisson.

Pourquoi s'avise-t-on, dans toutes les Théories autres que la mienne, de classer toujours la quinte ou la quarte parmi les consonnances parfaites? C'est que, dans ces Théories qui se contredisent perpétuellement, on ne parvient pas souvent à raisonner avec *justesse* sur les intervalles *justes.* Car enfin, si vous chantez à l'octave, parce que deux voix ou deux instrumens qui cheminent ensemble à l'octave s'accordent, & si elles s'accordent parce qu'elles sont à un intervalle qui est consonnant d'une manière parfaite, chantez donc aussi à la quinte, chantez de même à la quarte, puisque, d'après vous, la quinte & la quarte sont aussi des consonnances parfaites.

Vous vous gardez bien de cet acte de barbarie. Et pourquoi êtes-vous donc plus barbares en théorie

qu'en pratique ? Pourquoi n'accordez-vous pas vos paroles avec vos actions ?

N'eſt il pas plaiſant de vous voir poſer gravement en principe que la quinte eſt une conſonnance parfaite, & de m'ordonner, deux lignes plus bas, de m'abſtenir de faire deux quintes *juſtes* conſécutives, comme d'une choſe qui bleſſe l'oreille & les lois de l'harmonie ?

N'eſt il pas étrange de voir la quarte figurer ſur la même ligne que l'octave, & de vous entendre me dire avec raiſon que je ne dois pas faire une quarte ſans préparation ?

Que penſeriez-vous de votre médecin, ſi, le conſultant ſur votre régime, en ſanté, il vous diſoit : Voyez-vous ces trois eſpèces de ceriſes ; elles ſont toutes trois parfaites, & on ne peut mieux-faiſantes pour tous les tempéramens, & comme le ſont les conſonnances pour toutes les oreilles ; ces trois ſortes de ceriſes, également douces & bonnes pour l'eſtomac & le goût, portent, dans la médecine, les mêmes noms que les conſonnances parfaites de la muſique.

Voici celle des octaves, là celle des quintes *juſtes*, & cette troiſième eſpèce eſt celle qu'on nomme quartes *juſtes* J'ai cependant à vous prévenir d'une choſe, comme docteur ; c'eſt que, quoique ces trois eſpèces de ceriſes ſoient également ſucrées & balſamiques, & quoiqu'elles conviennent à tous les tempéramens, ſi vous mangez deux ceriſes de ſuite, de l'eſpèce qu'on nomme *quintes juſtes*, vous ſerez infailliblement empoiſonné ; & une ſeule de l'eſpèce qu'on nomme *quarte juſte* vous donnera des coliques d'entrailles épouvantables, ſi vous n'avez pris du contrepoiſon avant de l'avaler. Quant à celle des octaves, vous pouvez vous en bourrer tant qu'il vous plaira, elles ne vous feront jamais de mal. Mais je vous le répète, ces trois eſpèces de ceriſes ſont également bonnes & parfaites pour tous les goûts & pour tous les eſtomacs, & pour tout dire enfin, nos docteurs les nomment unanimement les trois conſonnances parfaites de la médecine tant ancienne que moderne ; & vous voyez que rien n'eſt plus conſéquent ni plus *juſte*.

D'après ce langage, vous vous diriez ſans doute que ce docteur perd la tête, & prend le chemin des Petites-Maiſons. Pourquoi, ſi vous avez le ſens commun, raiſonnez-vous donc comme lui ?

(*De Momigny.*)

K.

KAS. Espèce de tambour des peuples d'Angola, & leur seul instrument de musique, à ce que prétendent quelques voyageurs. Le *kas* est un bloc de palmier de la forme d'un panier, orné de quelques figures de fleurs : on le couvre d'une planche qu'on frappe avec une baguette; ce qui produit un son approchant de celui du tambourin.

KASSUTO. Instrument de musique des habitans du Congo : il est formé d'une pièce de bois longue d'une aune, creuse, & recouverte d'une planche taillée en échelle, c'est-à-dire, ayant de petites tranches dispersées par intervalles, à peu près comme sur le manche d'une guitare. On râcle sur ces tranches avec un petit bâton, & cet instrument fait le rôle de taille dans la musique des Congois.

(*M. de Castilhon.*)

KEREN. C'étoit, chez les Hébreux, un instrument à vent fait de la corne d'un bœuf ou d'un bélier : on le faisoit aussi d'autres matières, mais il retenoit toujours la forme d'une corne. Cet instrument devoit donc ressembler aux trompes des chasseurs, mais être un peu plus recourbé. Kircher en fait précisément un cornet, mais sans rien alléguer pour prouver son opinion. Souvent on confond le *keren* avec le sciophar; & il paroît qu'effectivement ces deux instrumens ne différoient que parce que le *keren* étoit un instrument profane, dont on ne se servoit point dans le culte, & que le sciophar, au contraire, ne servoit que pour les actes de religion.

KERRENA. Trompette en usage dans l'Indostan; elle est longue de quinze pieds, & rend un son très-éclatant. (*M. de Castilhon.*)

KING. Instrument de musique chez les Chinois, composé de diverses pierres minces ou en forme de lames, que l'on fait résonner en les frappant l'une contre l'autre, ou avec une baguette.

Il y a un autre instrument de même nom, composé d'une planche courbe sur laquelle sont tendues des cordes de soie de différentes grosseurs. (Voyez le *Dictionnaire des Arts & Métiers.*)

KINNOR. Le *kinnor*, instrument des Hébreux, suivant D. Calmet, n'étoit autre chose que la lyre des Anciens; mais d'autres auteurs en font un instrument très-différent : presque tous lui donnent la figure d'un Δ. Les uns donnent 24 cordes au *kinnor;* d'autres 32. L'historien Josèphe ne lui en donne que 10, & dit qu'on le touchoit avec un plectrum.

C'étoit du *kinnor* que David jouoit devant Saül, & cet instrument est très-ancien, puisqu'au verset 21 du chapitre 24 de la Genèse, on en attribue l'invention à Jubal.

Kircher a tiré d'un ancien manuscrit du Vatican la forme triangulaire du *kinnor.*

Cet instrument est représenté dans le volume des *Planches des Arts & Métiers*, fig. 3, pl. XIV.

KYRIE. Mot grec qui signifie *seigneur*, au vocatif, & par lequel commencent toutes les messes en musique. On s'en sert souvent comme d'un substantif, ou comme si c'étoit le nom d'une pièce de musique. Ainsi on dit : *voilà un beau kyrie, un kyrie bien travaillé, &c.*

KUSSIR. Instrument turc, composé de cinq cordes tendues sur une peau qui couvre une espèce d'assiette de bois.

L.

La. Nom de la sixième note de notre gamme, inventée par Gui Arétin. (Voyez Gamme, Solfier.)

Gui n'est point l'inventeur de notre gamme *ut ré mi fa sol la si ut;* car l'hexacorde *ut ré mi fa sol la*, ou le nonocorde *sol la si ut ré mi fa sol la* n'est point notre octacorde *ut ré mi fa sol la si ut*. Que l'on dise que Gui s'est servi des six syllabes initiales des six premiers hémistiches de l'hymne de S. Jean-Baptiste, *Ut queant laxis*, pour nommer les six notes de l'hexacorde dont il avoit formé son système, à la bonne heure; mais qu'on n'ajoute point à cela qu'il est l'inventeur de notre gamme; car l'octacorde *ut ré mi fa sol la si ut* étant la réunion des deux tétracordes disjoints *ut ré mi fa sol la si ut*, & le premier des octacordes des Grecs, il n'a pu être inventé par Gui.

(*De Momigny.*)

La. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Sixième note de l'octave de la tonique, dans le ton d'*ut* majeur. Mais comme l'octave de la tonique n'est pas la disposition la plus élémentaire des sept notes, ni la vraie gamme, *la* n'est point appelé sixième note du ton parce qu'il est la sixième corde diatonique pour l'importance dont il est, ni pour le rôle qu'il joue, mais seulement parce qu'en montant d'*ut* tonique à son octave, il se trouve la sixième sur cette échelle,

ut ré mi fa sol la si ut.
1 2 3 4 5 6 7 8

Dans la gamme des Anciens, qui est,

si ut ré mi fa sol la, ce *la* étoit la septième note,
1 2 3 4 5 6 7

& cela étoit beaucoup mieux raisonné pour le système mélodique, & voici pourquoi.

Si l'on veut enchaîner progressivement tous les tétracordes justes qui se composent des sept notes, ce n'est pas en commençant par *ut* que l'on pourra les avoir dans leur ordre naturel, mais en commençant par *si*.

Exemple.

Si ut ré mi, mi fa sol la, la si ut ré, ré mi fa sol,
1 2 3 4
sol la si ut, ut ré mi fa, fa sol la si.
5 6 7

Pourquoi cet enchaînement de tétracordes est-il fondamental, primitif & raisonné?

C'est qu'on ne peut s'y prendre autrement, en allant à l'aigu, pour placer le faux tétracorde *fa sol la si* en dernier.

Pourquoi faut-il que ce faux tétracorde soit le dernier?

C'est qu'il arrête la marche & forme la borne naturelle du ton.

Le septième tétracorde ne devoit pas s'achever. On devoit s'arrêter après *fa sol la;* car le *si* n'achève pas le système, mais il le recommence à l'octave au-dessus.

Ce septième tétracorde étant faux, on doit voir pourquoi le nombre sept étoit un nombre critique. C'est à ce nombre que, dans la division du monocorde, se trouve la première dissonance, $\frac{1}{7}$, $\frac{fa}{sol}$, ou $\frac{si\flat}{ut}$.

On voit dans cette suite de tétracordes pourquoi la gamme principale des Grecs étoit *si ut ré mi, mi fa sol la.*

Les Anciens commençoient donc *par le commencement*, en plaçant *si ut ré mi, mi fa sol la* en tête de leur système.

Quand la prosambanomène *la* est venue s'y loger au-dessous du *si*, on a dès-lors dérogé au principe naturel des tétracordes, pour s'occuper de l'octave, qu'on a cru devoir comprendre dans cette gamme.

Exemple.

La, si ut ré mi fa sol la.
1 2 3 4 5 6 7

Mais ce principe n'a pas été mis en oubli, car on a eu l'attention de nommer ce *la* d'en bas *note surnuméraire*, afin qu'on se rappelât que le *si* étoit véritablement la première du système tétracordal; & lorsque Gui d'Arezzo est venu, long-temps après, y ajouter encore une autre note au-dessous, le G, le *sol*, le *gamma*, cette note prit le nom d'*hypo-proslambanomenos*, de note au-dessous de la note surnuméraire.

Sur quel fondement Gui ajouta-t-il ainsi une note surnuméraire au-dessous de la surnuméraire placée par les Grecs?

Ce n'est point pour innover qu'il en usa de la sorte, mais pour compléter le système, auquel il ne manquoit qu'un seul tétracorde pour être entier, celui *sol la si ut*.

Exemple.

Sol la si ut, la si ut ré, si ut ré mi, ut ré mi fa, ré mi fa sol, mi fa sol la.

En ajoutant un tétracorde juste, soit au grave, soit à l'aigu de ces six tétracordes justes, on sortiroit du ton d'*ut* majeur, ou du genre diatonique; le seul tétracorde que l'on puisse y former avec les cordes diatoniques du ton d'*ut* étant le faux tétracorde *fa sol la si*, ou *si la sol fa*, qui sort comme tel de la voie

musicale, renfermée dans *sol la si ut ré mi fa sol la*.

EXEMPLE.

Fa :	Sol,	*la*,	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la* :	Si :
hors de la voie mélodique.	hypo.	prosl.	1	2	3	4	5	6	7	hors de la voie mélodique.

Donc, sous ce rapport, le système de Gui est complet & parfait.

Pour voir quel est le rang & l'importance du *la* dans la gamme d'*ut*, voyez TON & GAMME.

Pour comprendre ce qu'allèguent les monocordistes sur le *la* qu'ils prétendent être le vrai, il faut savoir que la corde de l'*ut* grave du clavier a pour treizième harmonique, en comptant le son fondamental pour le premier, un *la* $\frac{1}{13}$, qui est le *la* de la nature, puisque c'est celui de la résonnance, qui est toute naturelle & physique. D'après cette idée, ils disent que le *la* de notre gamme, qui diffère de celui-ci, n'est pas le vrai *la*, quoiqu'il soit le seul juste, au rapport de notre oreille, qui est un juge plus sûr encore en musique que tous les physiciens de la Terre.

Qui a tort ici? Sont-ce les monocordistes ou l'oreille?

Les physiciens ont raison de dire que *la* $\frac{1}{13}$ diffère du *la* de la gamme, parce que cela est effectivement; mais ils ont tort de vouloir que ce *la* de la résonnance multiple du corps sonore soit le type du *la* de notre gamme, & le seul naturel & vrai.

Cela est justement repoussé par l'oreille, parce que la résonnance du corps sonore sort, dès le septième terme, des vrais intervalles du système musical qu'il a plu à la nature que nous ayions, d'après l'organisation que nous en avons reçue. Ce système, le seul qu'ait jamais approuvé l'oreille, le seul qui ait jamais été pratiqué, parce qu'il est le seul qui ait pu l'être, se trouve dans 1, 2, 3, ou dans $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, ou tout au moins dans 1, 2, 3, 4; c'est-à-dire, dans l'octave, la quinte & la quarte.

C'est avec une série de quintes ou de quartes progressives que l'on obtient toutes les cordes, soit diatoniques, chromatiques ou enharmoniques. Mais ces quartes ou ces quintes doivent être un tant soit peu affoiblies ou tempérées, afin que les mêmes cordes ne soient pas exclusivement celles d'un seul ton, mais puissent convenir en même temps au ton d'*ut* & à tous les autres, y compris les trois genres.

Voilà ce que la nature, qui se manifeste encore plus à notre égard, dans notre propre sentiment, que dans un phénomène qui est hors de nous, veut absolument, en dépit de tout raisonnement contraire, & de tous les faux systèmes qu'on a essayé d'établir sur les divisions du monocorde.

Toute génératrice étant d'ailleurs une dominante & non une tonique, le *la* que donne la résonnance du corps sonore, & que l'on discerne très-bien parmi les intervalles qui se font réellement entendre dans cette résonnance, est $\frac{1}{9}$ & non pas $\frac{1}{13}$. Le treizième de la corde n'est pas une des divisions de cette corde dont le son soit sensible à l'oreille. Le piano, qui est l'instrument sur les cordes les plus graves duquel on entend le plus de ces harmoniques, ne donne sur *ut* que *ut ut sol ut mi sol si♭ ré* & leurs octaves à l'aigu, & en conséquence ni *fa* ni *la* ne s'y distinguent. Pour entendre le *la*, il faut mettre en résonnance la corde *sol*, qui donne :

Sol	*sol*	*ré*	*sol*	*si*	*ré*	*fa*	*sol*	*la*.
1	2	3	4	5	6	7	8	9

(*De Momigny.*)

LAMENTABILE. Ce mot italien, qui signifie *lamentable*, indique qu'il faut exécuter le morceau dont il désigne le mouvement & l'expression, très-lentement, presque *sotto voce*, & d'un coup d'archet long & soutenu; & enfin qu'il faut que le morceau peigne les lamentations d'une ame en peine & malheureuse, & dont les gémissemens accompagnent la plainte. (*De Momigny.*)

LANGUE MUSICALE. (L'abbé Feytou renvoie de l'article BARRES à celui-ci, qu'il se proposoit de traiter; mais la mort s'est opposée à ce dessein.)

La *langue musicale* est la musique elle-même, considérée comme un langage.

Il n'est point douteux que la musique ne parle à l'ame, à l'esprit & au cœur, c'est-à-dire, à notre intelligence & à notre sensibilité. Il n'est point douteux qu'elle n'ait des périodes, des phrases & des propositions, des cadences, des rhythmes, des vers & des discours. En conséquence, on ne peut donc pas dire que la musique ne soit pas un langage aimable & passionné; mais quand on dit qu'elle est une *langue*, ce seroit une erreur que de croire qu'elle en fût une comme les langues parlées, qui ont un échafaudage grammatical commun qui leur est nécessaire à toutes, & des propriétés qu'elles ne tiennent ni des syllabes, ni des mots, ni des sons ou des articulations, mais de la valeur que ceux qui les parlent ou les écrivent y attachent, d'après une convention dont on leur a révélé le secret & les stipulations.

Il seroit donc insensé de chercher dans la musique, des verbes, des déclinaisons, & rien de ce qui compose le système purement grammatical. Cette *langue* naturelle & universelle a son ordonnance qu'elle tient du Créateur, & à laquelle nous sommes tous soumis par l'organisation que nous en avons reçue; mais n'étant au fond que des sons successifs ou simultanés, & des sons échelonnés d'une manière irrévocable, ce n'est que par l'analogie qu'ont ces divers sons, soit avec les objets que l'on veut nous rappeler, soit avec les sensations que ces objets excitent en nous, qu'ils s'élèvent à la dignité de langage, & forment un discours suivi, non entièrement conforme au discours proprement dit, mais pouvant en tenir lieu à

plusieurs égards, quoiqu'avec une expression plus vague, plus générale & bien moins précise.

(*De Momigny.*)

Langues musicales. Plus les *langues* sont sonores & d'une prononciation facile & naturelle, plus elles sont musicales.

La *langue* italienne, qui s'en est tenue aux cinq voyelles *a, e, i, o, u*, est bien plus musicale, quoique moins variée, que la *langue* françaife, qui s'est formé quatorze voyelles, en comptant celles qui sont écrites avec deux lettres.

Il ne faut pas beaucoup d'oreille pour s'appercevoir que toutes les voyelles nasales sont plus sourdes que les autres. *An, eu, in, ou*, & la sifflante *u* sont moins favorables à la voix que *ann, inn, onn* & *ou*. *Un* ne vaut pas *oune*.

Le, te, me, se, ne résonnent pas comme *lès, tès, mès, sès*. La *langue* italienne a donc nécessairement de l'avantage sur la nôtre à l'égard de ces divers sons considérés musicalement.

La *langue* françaife, purgée des horribles aspirations & des mouvemens gutturaux qui déparent la *langue* allemande, est donc aussi plus musicale & plus polie que celle-ci. Comme la politesse interdit les grands gestes & les mouvemens brusques, les *langues*, en se perfectionnant, se débarrassent peu à peu de tous les mouvemens d'organes qui tiennent de la brute & qui sont plus ou moins incivils, suivant le degré de délicatesse auquel la sociabilité est parvenue.

Ce qui rend les syllabes plus ou moins propres à la musique, ce n'est pas seulement leur sonorité; mais le mélange heureux & régulier des brèves & des longues.

Le rhythme étant, après les sons, ce qui constitue le plus essentiellement la musique, plus ce qui doit le former, l'entretenir & le varier, se trouve dans les vers qu'on doit mettre en musique, & plus ces vers sont lyriques. La puissance d'un rhythme agréable ou énergique est immense. (Voyez Lyrique.)

(*De Momigny.*)

LAPA. On nomme ainsi, chez les Tartares, de grands tubes de cuivre, longs de huit à neuf pieds, environ, qui se terminent comme nos trompettes, & dont ils font usage dans leur musique.

LARGE, *adj.* Nom d'une sorte de note dans nos vieilles musiques, de laquelle on augmentoit la valeur en tirant plusieurs traits, non-seulement par les côtés, mais par le milieu de la note; ce que Muris blâme avec force comme une horrible innovation.

(*J. J. Rousseau.*)

LARGHETTO, diminutif de *largo*. (Voyez ce dernier mot.)

LARGO, *adv.* Ce mot, écrit à la tête d'un air, indique un mouvement plus lent que l'*adagio*, & le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs sons, étendre les temps de la mesure, &c.

(*J. J. Rousseau.*)

Le diminutif *larghetto* annonce un mouvement moins lent que *largo*, plus que l'*andante*, & très-approchant d'*andantino*. (*J. J. Rousseau.*)

Le *largo* n'a souvent pas plus de lenteur que l'*adagio*, mais il a quelque chose de plus décidé dans le caractère. L'*adagio* semble devoir être plus onctueux, plus sensible, plus affectueux; il a autant de noblesse que le *largo*, mais ce dernier a plus de fierté.

Le *largo* convient à ce qui est religieux & plein d'un saint respect; l'*adagio* à ce qui est tendre & d'une tristesse passionnée.

(*De Momigny.*)

LARIGOT. L'un des jeux de l'orgue. C'est le plus aigu de tous, puisqu'il sonne la quarte au-dessus de la *doublette*.

LAUDI, LAUDESI, LAUDISTI. L'opinion du Père Menestrier (1) est que les hymnes, les cantiques & les mystères que l'on retrouve dans les langues vulgaires de l'Europe tirent leur origine des pélerins qui allèrent à la Terre-Sainte. S. François d'Assise, né en 1182, est cité par le Crescimbeni & d'autres auteurs italiens, entre les pieux personnages de leur pays qui exercèrent leur génie à composer des hymnes ou chants spirituels, appelés *laudi*, dans la forme des *canzoni*. Les *laudi*, que l'on appeloit aussi *lalde, lodi, cantici* ou *cantiques*, étoient des compositions à la louange de Dieu, de la Vierge Marie, ou des saints & des martyrs. Elles ressemblent aux hymnes quant au sujet, mais non pas quant au caractère & à la versification. Les hymnes ont été originairement construits sur les modèles grecs & romains; mais les *laudi* ou cantiques, chants spirituels, sont entièrement de l'invention des Italiens.

Dès l'an 1310 l'on institua à Florence une société pour l'exécution de ces poëmes religieux. Ceux qui la composoient furent appelés *laudesi* & *laudisti*. Ce genre de poésie sacrée étoit très-estimé & très-pratiqué dans le quinzième siècle, comme cela est évident par les diverses collections que l'on en a faites, & dont une a été imprimée en 1485. Dans le siècle suivant il en parut plusieurs volumes, où se trouvent beaucoup de poëmes sur des sujets sacrés de la composition de Politien, du Bembe, de Louis Martelli, & d'autres poëtes distingués (2), quoiqu'ils aient perdu de leur faveur dans le siècle dernier; cependant, outre un ample volume composé & publié par Serafino

(1) Sur les drames en musique.

(2) Quadrio, *Storia d'ogni poes.* vol. 2, pag. 466.

Razzi, en 1608, on imprima encore un grand nombre de cantiques spirituels.

Crescimbeni rapporte que la compagnie des *laudistes* de S. Benoît à Florence, vint à Rome pendant le grand jubilé de 1700, & qu'elle chanta processionnellement dans les rues différens *laudi* écrits par le célèbre Filicaia. Dans la plupart des anciens recueils, les mélodies étoient notées en tête de chaque cantique. Ce *n'étoit d'abord que des chants très-informes* & sans basse, suivant le Commentaire de Sansorino sur Boccace, publié à Venise en 1546. Les *laudi* furent chantés dans la suite à plusieurs parties. « Il y a, dit » il, à Florence différentes écoles d'erlisans, & de ce » nombre sont celles d'*Orsanmichele* & de *Santa Maria* » *Novella*. Chaque samedi, après neuf heures, ils s'assemblent dans l'église & y chantent cinq à six *laudi* à » quatre parties, & dont les paroles sont de Lorenzo » de Médicis, de Polci & de Giambarelli. A chaque » *laudi* ils changent leurs chanteurs, & découvrent une » madone au son de l'orgue pour finir la cérémonie. » Ces chanteurs, qui sont aussi nommés *laudesi*, ont » un *pracentor* coryphée qu'ils appellent leur chef ou » leur conducteur. »

Cette compagnie subsiste encore, & le docteur Burney, de qui nous empruntons ces détails, pendant le séjour qu'il a fait à Florence en 1770, a souvent entendu les *laudistes* chanter dans leurs hymnes à trois parties & dans l'église de la même manière, avec un accompagnement d'orgue (1).

Nous donnons un de ces *laudi* tel qu'il est rapporté par ce savant, d'après un recueil manuscrit de ces cantiques spirituels, appartenant à la bibliothèque Magliabecchi; c'est le premier de la collection : *Alla Trinità*. Vid. pag. 320. (*M. Ginguené.*)

LEGATO, au féminin *legata*, *adj.* italien, qui signifie *lié*. Quand on trouve ce mot en tête d'un morceau, il faut en lier les notes avec soin.

Il signifie aussi obligé ou contraint par certaines règles. On dit *canone legato*, canon *lié* ou *obligé*; *fugha legata*, fugue *liée*, *contrainte à* se renfermer dans telles bornes prescrites. (*De Momigny.*)

LEGATURA, Mot italien qui signifie *lien*, d'où l'on a fait *ligature*.

Les Italiens nomment souvent la syncope une *legatura*, parce qu'elle se marque par une liaison. (Voy. LIGATURE.) (*De Momigny.*)

LÉGÈREMENT, *adv.* Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *gai*, un mouvement moyen entre le gai & le vîte. Il répond à peu près au mot italien *vivace*. (*J. J. Rousseau.*)

Ce mot n'est plus en usage chez les Français les plus français. *Allegro* & *allegretto* l'ont remplacé depuis qu'il est du bon ton de n'indiquer les mouvemens qu'avec des mots italiens. *Leggiadro* & *leggiamente*, quoiqu'italens, sont eux-mêmes peu usités. (*De Momigny.*)

LEMME, *s. m.* Silence ou pause d'un temps bref dans le rhythme catalectique. (Voyez RHYTHME.) (*J. J. Rousseau.*)

LENTEMENT, *adv.* Ce mot répond à l'italien *largo*, & marque un mouvement lent. Son superlatif, très-lentement, marque le plus tardif de tous les mouvemens. (*J. J. Rousseau.*)

Lento & *lentissimo* remplacent ces deux mots français.

LEPSIS Nom grec d'une des trois parties de l'ancienne Mélopée, appelée quelquefois *Euthia*, par laquelle le compositeur discerne s'il doit placer son chant dans le système des sons bas, qu'ils appellent *hypatoïdes;* dans celui des sons aigus, qu'ils appellent *nétoïdes*, ou dans celui des sons moyens, qu'ils appellent *mésoïdes*. (Voyez MÉLOPÉE.) (*J. J. Rousseau.*)

Ces distinctions & mille autres plus minutieuses prouvent que la théorie étoit bien plus approfondie dans ses moindres détails chez les Grecs que chez les Modernes, où tout ne semble plus que routine de la part des exécutans, & tâtonnement de la part des compositeurs.

LETTRES DE LA GAMME. « J'ai trouvé quel» que part, dit M. de Castilhon, que l'on appeloit » les clefs de la musique les *lettres de la gamme*. »

Il n'est pas étonnant que M. de Castilhon ait trouvé cela quelque part; puisque les sept premières *lettres de l'alphabet* furent long-temps le seul nom des sept notes, & la clef de leur position dans le clavier général, il étoit tout simple qu'on nommât ces lettres les clefs de la musique.

La se nommoit A, avant que Gui n'eût imaginé d'appeler les six notes de l'hexacorde, *ut ré mi fa sol la*. *Si* se nommoit B; *ut* se nommoit C; *ré* se nommoit D; *mi*, E; *fa* se nommoit F, & *sol*, G.

Quand l'Arétin Gui substitua, ou plutôt ajouta les six syllabes initiales des six premiers hémistiches de la première strophe de l'hymne de S. Jean-Baptiste; *Ut queant laxis*, &c., aux lettres par lesquelles on désignoit les cordes du clavier ou du système, il supposa que la première note de tel hexacorde majeur que ce fût étoit un *ut*, la seconde un *ré*, la troisième un *mi*, la quatrième un *fa*, la cinquième un *sol*, & la sixième un

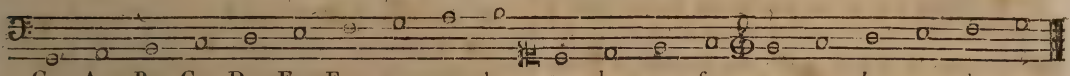
(1) État présent de la musique en France & en Italie, art. FLORENCE. *Present state of music. in France and Italy*, art. FLORENCE.

un *la*. On n'avoit pas encore adopté le *si*, & il falloit y suppléer par la transposition des noms. Son gamma, qui étoit un *sol*, ainsi que la lettre G le désigne, fut donc surnommé *ut*, & toutes les autres furent surnommées comme ci-après, le *si* étant remplacé par *mi* ou par *fa*, selon l'hexacorde où il se trouve.

Système hexacordal de Gui, composé de 20 cordes différentes diatoniques, à partir du sol, *septième au-dessous du* fa *de la clef de* fa.

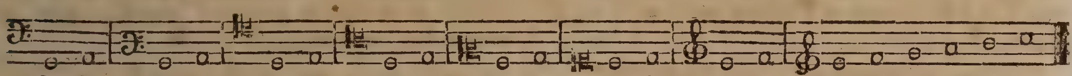
1 G ... UT — Hypo-proslambanomène.
2 A ... RÉ — Proslambanomène.
3 B ... MI — Hypate hypaton.
4 C ... FA *ut* (première muance.)
5 D ... SOL *ré*
6 E ... LA *mi*
7 F ... 𝄢 *fa* *ut* (2^e^. muance, ou mutation des noms des notes.)
8 G ... *sol* *ré* *ut* (3^e^. mutation.)
9 A ... *la* *mi* *ré*
10 B ...... *fa* ♮ *mi* ou H ou H̄ ou *h*.
11 C 𝄡 ... *sol* *fa* *ut* (4^e^. mutat.)
12 D ...... *la* *sol* *ré*
13 E .... *la* *mi*
14 F .... *fa* *ut* (5^e^. mutat.)
15 G 𝄞 .... *sol* *ré* *ut* (6^e^. mutat.)
16 A .... *la* *mi* *ré*
17 B .... *fa* ♮ *mi*
18 C .... *sol* *fa*
19 D .... *la* *sol*
20 E .... *la*

EXEMPLE *des vingt touches du clavier de Gui.*



G A B C D E F g a b c d e f g a b c d e.

Autre manière de noter ces vingt cordes qui équivalent à vingt-une, puisque le second ♭, *ou* si, *doit être pris comme bémol ou bécarre, selon le cas.*



G A B C D E F g a b c d e f g a b c d e.

Je vais expliquer, par demande & réponse, la raison des différens noms que portent les cordes représentées ou nommées primitivement par les sept premières lettres de l'alphabet.

D. Pourquoi la première corde du système ou clavier de Gui se nomme-t-elle G & *ut?*

R Elle se nomme G parce que c'est un *sol*, & parce qu'avant que le *sol* ne se nommât *sol*, il s'appeloit G.

Cette corde est surnommée *ut*, parce que Gui n'ayant adopté que six noms différens pour nommer sept cordes différentes (le *si* se nommant B ou *fa*, ou *mi*, parce que le nom de *si* n'étoit pas adopté encore pour désigner cette note), il ne pouvoit éviter d'avoir besoin de ce *si* qu'en nommant ou surnommant le G ou *sol* du nom d'*ut*. Ainsi, quoique son clavier commençât à *sol*, sous le nom de G, & que le premier hexacorde fût bien réellement *sol la si ut ré mi*, il le nomma *ut ré mi fa sol la*.

EXEMPLE.

Hexacorde réel & de fait : *sol la si ut ré mi.*
G A B C D E

Hexacorde de nom..... : *ut ré mi fa sol la.*
1 2 3 4 5 6

Ce premier hexacorde *ut ré mi fa sol la*, qui représente *sol la si ut ré mi*, servoit à chanter ou solfier par bécarre, c'est-à-dire, que le *si* de *sol la si ut ré mi* étoit naturel, & non pas *si* bémol; car s'il eût été bémol, le *mi* d'*ut ré mi fa sol la* n'eût pu le représenter, car il eût été un demi-ton plus haut que le *si* bémol.

Or *sol la si ut ré mi* équivalant exactement à *ut ré mi fa sol la*, on a pu nommer les six notes de ce premier hexacorde avec les six noms du second.

Le G étoit, du temps de Gui, la note la plus basse du clavier de l'orgue, parce que ce G répondoit au *sol* au-dessous de la clef de *fa*.

Ce *sol* ou G devoit être la corde initiale de son système, pour éviter les trois tons pleins de suite *fa sol la si* qu'il eût trouvés sur son chemin, s'il eût commencé à F.

D. Pourquoi n'a-t-il pas commencé par A comme les Grecs ?

R. Il est certain qu'il paroît naturel qu'il eût dû commencer par la corde qui répond à la première lettre de l'alphabet; mais son système hexacordal *ut ré mi fa sol la* n'auroit pu s'établir sur *la si ut ré mi fa*
A B C D E F
comme sur *sol la si ut ré mi*, parce que les notes *la si*
G A B C D E

ut ne répondent pas à *ut ré mi* ni à *fa sol la*, car une tierce mineure ne répond point à une majeure. Il a donc fallu que Gui ajoutât sa sous-surnuméraire, son *hypo-proslambanomène*, pour établir la concordance des hexacordes majeurs de son système.

D. Pourquoi le *la*, seconde corde au grave de ce système, se nommoit-elle A *ré?*

R. A étoit son vrai nom, comme étant un *la*; & *ré* étoit son surnom, par la substitution d'*ut ré mi fa sol la* à *sol la si ut ré mi*; car le *sol* ou G étant appelé *ut*, il falloit bien que le *la* se nommât *ré*.

D. Pourquoi le *si* se nommoit-il dans cet hexacorde B *mi?*

R. B tenoit la place de *si*; & c'étoit un *mi* comme troisième note d'*ut ré mi fa sol la*, & le B de ce premier hexacorde étoit le *si* naturel, que représentoit le *mi*, ou plutôt qualifié du nom de *mi*.

D. Pourquoi l'*ut* de cet hexacorde se nommoit-il C *fa ut?*

R. Comme *ut*, c'étoit un C. Son surnom de *fa* lui vient de ce que cette corde est la quatrième d'*ut ré mi fa* substitué à *sol la si ut*, & son nom d'*ut* de ce qu'elle est la première note du second hexacorde qui commençoit à cet *ut*, lieu de la première *muance* ou mutation & répétition des mêmes noms *ut ré mi fa sol la*.

D. Pourquoi mouvoit-on dès cette note d'*ut?*

R. Parce que Gui comprit qu'*ut ré mi fa* équivaut à *sol la si ut*, quant aux intervalles respectifs de ces notes, & en conséquence il a donc pu recommencer les mêmes noms dès cet *ut*.

Ce second hexacorde servoit à chanter au naturel, c'est-à-dire, sans bécarre ni bémol; ce que l'on nommoit anciennement *chanter par nature*, parce que, dans ce second hexacorde, les notes sont de nom & de fait *ut ré mi fa sol la*.

D. Pourquoi le *ré* de cette octave se nommoit-il D *sol ré?*

R. Il se nommoit D, parce que c'étoit le nom de cette corde avant qu'on la nommât *ré*. Ce *ré* se nommoit *sol* comme cinquième note du premier hexacorde *ut ré mi fa sol la* substitué à *sol la si ut ré mi*; & il se nommoit *ré*, comme seconde corde de l'hexacorde *ut ré mi fa sol la*.

D. Pourquoi *mi* se nommoit-il, dans cette octave, E *la mi?*

R. Il se nommoit E, parce que c'étoit son nom avant qu'il ne reçût celui de *mi*, & il se nommoit *la* comme sixième note de l'hexacorde *ut ré mi fa sol la* substitué à *sol la si ut ré mi*. Son second surnom de *mi*, qui est maintenant son seul nom, vient de ce qu'il est la troisième note de l'hexacorde naturel *ut ré mi fa sol la*, qui est le second hexacorde du système de Gui.

D. Pourquoi la septième corde du système de Gui se nommoit-elle F *fa ut?*

R. Elle se nommoit F, parce que c'étoit son nom avant qu'elle ne reçût celui de *fa*; & elle se nommoit *fa*, parce que c'est son vrai nom dans le second hexacorde *ut ré mi fa sol la*, dont elle est la quatrième corde. Son deuxième surnom d'*ut* venoit de ce qu'elle étoit la première note du troisième hexacorde, qui est de fait *fa sol la si*♭ *ut ré*, & de nom *ut ré mi fa sol la*. Ainsi ce tétracorde étoit pour chanter par bémol; car pour que l'hexacorde *fa sol la si*♭ *ut ré* équivale à *ut ré mi fa sol la*, il faut que le *si* en soit bémol; & pour pouvoir se passer du nom de *si*, qui n'étoit pas encore adopté pour désigner ce *b* carré, on le nommoit *mi*.

D. Pourquoi la huitième corde du système de Gui se nommoit-elle G *sol ré ut?* On la prendroit pour une espagnole à cette quantité de noms différens.

R. Son nom de G étoit celui qu'elle portoit avant d'être nommée *sol*. Son nom de *sol* lui est doublement appliqué, comme étant effectivement un *sol*, & comme cinquième note du second hexacorde. Celui d'*ut* lui vient de ce que c'est à cette note que l'on place les noms d'*ut ré mi fa sol la* pour la quatrième fois; c'est, de fait, l'hexacorde *sol la si ut ré mi*, l'octave au-dessus du premier, nommé, pour la seconde fois, *ut ré mi fa sol la*.

C'est donc, une seconde fois, pour chanter *par bécarre* que l'on se servoit de cet hexacorde.

D. Pourquoi la neuvième corde du système de Gui se nommoit-elle *a*, *la mi ré?*

R. Elle se nommoit *a*, parce que c'étoit son nom avant qu'elle ne reçût celui de *la*. Elle est écrite *a* en caractère ordinaire pour montrer qu'elle est une octave plus haut que l'A majuscule. Son nom de *la* est celui qu'elle porte comme sixième corde de l'hexacorde *ut ré mi fa sol la*, dans lequel elle figure sous son vrai nom, ainsi que toutes les cordes qui en font partie.

Son surnom de *mi* est celui qu'elle porte comme troisième corde de l'hexacorde *fa sol la si*♭ *ut ré*, dénommés par *ut ré mi fa sol la*.

Enfin, son surnom de *ré* est celui qu'elle doit avoir comme seconde note du quatrième hexacorde *ut ré mi fa sol la*, qui est de fait *sol la si ut ré mi*.

D. Pourquoi la dixième corde de ce système se nomme-t-elle ♭ *fa* ♮ *mi?*

R. Elle se nomme ♭, parce que c'étoit son nom avant de s'appeler *si*.

Elle est *fa* comme quatrième note du troisième hexacorde, qui est de nom *ut ré mi fa sol la*, & de fait *fa sol la si*♭ *ut ré*.

Elle est ♮ *mi* ou ♮ dur ou carré, comme troisième note du quatrième hexacorde, nommé *ut ré mi* ♮ *fa sol la*, & qui est *sol la si* ♮ *ut ré mi.*

D. Pourquoi la onzième corde du système de Gui se nommoit-elle tour à tour C *sol fa ut?*

R. Son nom de *c* est celui qu'elle portoit avant de s'appeler *ut.*

Celui de *sol* lui vient de ce qu'elle est la cinquième du troisième hexacorde *ut ré mi fa sol la;* celui de *fa*, de ce qu'elle est la quatrième du quatrième hexacorde, & enfin celui d'*ut*, de ce qu'elle est la première du cinquième hexacorde, & par conséquent un *ut* de nom & de fait; car cet hexacorde étoit pour chanter *par nature;* cet *ut* étoit l'octave de celui qui commence le second hexacorde.

Il est convenu que cet *ut* répond à la ligne où la clef d'*ut* est posée, ce qui peut avoir lieu sur l'une ou l'autre des quatre premières lignes d'en bas de la portée.

D. Pourquoi la douzième corde de ce système se nommoit-elle D *la sol ré?*

R. D, comme étant son nom ancien; *la* comme sixième note du troisième hexacorde; *sol* comme cinquième note du quatrième hexacorde, & *ré* comme seconde note du cinquième hexacorde.

D. Pourquoi la treizième corde de ce système se nommoit-elle E, ou *la* ou *mi?*

R. Elle s'appeloit E parce que c'étoit son nom avant de recevoir celui de *mi.*

Elle est *la* comme sixième note du quatrième hexacorde, & *mi* de nom & de fait, comme troisième corde du cinquième hexarcorde.

D. Pourquoi la quartorzième corde de ce système se nommoit-elle F *fa ut?*

R. F, comme étant son nom antérieurement à celui de *fa; fa* comme quatrième note du cinquième hexacorde, & par conséquent comme *fa* de nom & de fait; & enfin *ut* comme première note de la sixième *mutation* ou *muance.*

D. Pourquoi la quinzième note avoit-elle les noms de G, de *sol*, de *ré* & d'*ut?*

R. G, comme nom antérieur à celui de *sol; sol* comme étant *sol* de nom & de fait dans le cinquième hexacorde; celui de *ré* comme seconde corde du sixième hexacorde; & enfin le nom d'*ut*, parce que c'est à cette note que commence le sixième hexacorde *ut ré mi fa sol la*, qui représente *sol la si ut ré mi.*

D. Pourquoi la seizième corde du système de Gui se nommoit-elle A *la mi ré?*

R. C'est qu'antérieurement au nom de *la*, elle se nommoit *a;* & qu'elle est, comme *la*, sixième note du cinquième hexacorde, & conséquemment un *la* de nom & d'effet.

Son nom de *mi* lui vient de ce qu'elle est la seconde corde du sixième hexacorde; & celui de *ré* de ce qu'elle est la seconde du septième hexacorde.

D. Pourquoi la dix-septième corde se nommoit-elle B *fa* & ♭ *mi* ou ♮ *mi?*

R. Son nom de B veut dire *si;* celui de *fa* est le nom qu'on donnoit à *si*♭, lorsqu'il étoit la quatrième note de l'hexacorde *fa sol la si*♭ *ut ré*, que par transposition de noms, on nomme *ut ré mi fa sol la.*

Le nom de ♮ *mi* ou de ♭ *mi* est le nom que prenoit *si* ou le ♭, lorsqu'il étoit, comme en cet endroit, la troisième note de l'hexacorde *sol la si ut ré mi*, qu'on appeloit *ut ré mi fa sol la*, par mutation ou transposition de noms.

D. Pourquoi la dix-huitième corde se nommoit-elle C *sol fa?*

R. C veut dire *ut.* Le nom de *sol* étoit substitué à ce nom d'*ut* dans l'hexacorde *fa sol la si*♭ *ut ré*, remplacé par *ut ré mi fa sol la.*

Le nom de *fa* étoit substitué à celui d'*ut* dans l'hexacorde *sol la si ut ré mi*, remplacé par *ut ré mi fa sol la.*

D. Pourquoi la dix-neuvième corde se nommoit-elle D *la sol?*

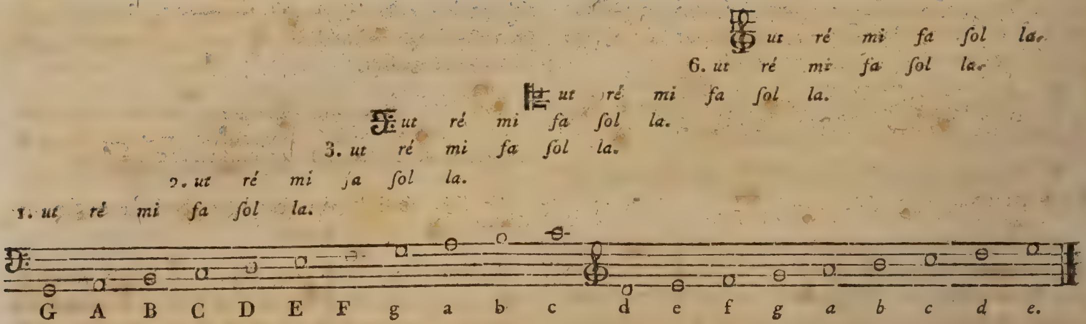
R. Elle se nommoit D comme étant un *ré;* & ce *ré* se nommoit *la* dans l'hexacorde *fa sol la si*♭ *ut ré*, parce qu'en y substituant les noms d'*ut ré mi fa sol la*, *la* remplace le *ré;* & il se nommoit *sol* dans l'hexacorde *sol la si ut ré mi*, parce qu'en y substituant les noms d'*ut ré mi fa sol la*, *sol* remplace le *ré.*

D. Pourquoi la vingtième (ou vingt-unième corde du système de Gui en comptant le B pour deux, comme étant *si*♭ & *si* naturel) se nommoit-elle E *la?*

R. Elle se nommoit E, parce qu'elle est un *mi;* *la*, parce qu'en substituant les noms d'*ut ré mi fa sol la* à ceux de *sol la si ut ré mi*, le *la* prend la place de *mi.*

Voyez le tableau noté ci-après, en observant que le B ou le *si* est toujours bémol quand le nom d'*ut* est donné à la lettre *f* qui est *fa*, parce qu'alors c'est l'hexacorde *fa sol la si*♭ *ut ré*, où il faut que le *si* soit bémol pour éviter les trois tons pleins consécutifs, & pour que l'hexacorde soit juste & semblable à l'hexacorde *ut ré mi fa sol la.*

Quand le nom d'*ut* est donné à G ou *g*, le *si* est naturel, parce que c'est l'hexacorde *sol la si ut ré mi* sous le nom d'*ut ré mi fa sol la.*



Voici sommairement le raisonnement de Gui pour le système des muances.

Il se dit, dans les vingt cordes du système :

GABCDEF GABCDEF *gabcde.*

Je trouve sept hexacordes, au moyen de l'emploi alternatif du B comme *dur* & comme *mol*, c'est-à-dire, comme ♮ & comme ♭. Je répéterai donc sept fois les notes *ut ré mi fa sol la* : la première fois en chantant par B dur ou ♮, elles remplaceront les lettres GABCDE, qui sont *sol la si ut ré mi*, maintenant que nous avons adopté le *si*.

La seconde fois, en chantant par nature, elles désigneront CDEFGA, qui sont véritablement *ut ré mi fa sol la.*

La troisième, en chantant par ♭ mol, elles nommeront FGABCD, qui sont *fa sol la si♭ ut ré* pour nous qui avons adopté le *si♭*.

La quatrième fois, en chantant par ♮, elles nommeront GABCDF, qui sont pour nous *sol la si ut ré mi.*

La cinquième, en chantant par nature, elles désigneront encore une fois, CDE*gab*, qui sont pour nous comme pour les Anciens, *ut ré mi fa sol la.*

La sixième fois elles désigneront E*gabcd*, qui sont pour nous *fa sol la si♭ ut ré.*

La septième fois, elles désigneront une troisième fois *gabcde*, qui sont pour nous *sol la si ut ré mi.*

Ainsi, l'on chantoit donc trois fois par bécarre ou en *sol* majeur, en appliquant *ut ré mi fa sol la* à *sol la si ut ré mi*, dans trois octaves différentes, en allant du grave à l'aigu.

Deux fois par nature ou en *ut* naturel majeur, en appliquant *ut ré mi fa sol la* à ces notes elles-mêmes ; & l'on chantoit deux fois par *bémol* ou en *fa* majeur, en appliquant *ut ré mi fa sol la* à *fa sol la si♭ ut ré.* (*De Momigny.*)

LEVÉ, *adj. pris substantivement.* C'est le temps de la mesure où on lève la main ou le pied ; c'est un temps qui suit ou précède le frappé ; c'est par conséquent toujours un temps foible.

Les temps *levés* sont, à deux temps le second ; à trois, le troisième ; à quatre, le second & le quatrième. (Voyez ARSIS.) (*J. J. Rousseau.*)

LEVÉ. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Ce temps de la mesure que tout le monde croit le dernier, parce que nos yeux nous font voir la mesure enclavée entre deux bornes, est cependant le premier des deux ou des trois temps qui la composent. C'est là une vérité nouvelle qu'il est bien étonnant qu'on n'ait pas découverte avant moi ; car le sentiment musical nous l'indique si positivement, qu'il n'est point un musicien bien organisé qui n'eût dû s'en apercevoir.

Le frappé est le temps où s'achève la mesure ; le *levé* celui où elle commence, parce que la mesure, naturellement assimilée au pas de l'homme, se compose d'un temps d'action & d'un temps de repos. Le *levé* du pied étant le premier temps du pas de l'homme & le temps d'action de ce pas, est aussi le premier temps de la mesure ou cadence musicale, & le posé du pied étant l'achèvement du pas, le temps où il se termine, ce temps de repos marque la fin du pas, comme le frappé de la mesure en marque la chute, la cadence, le versement, la terminaison, l'*occident.*

Le *levé* de la mesure est donc le temps où elle naît ; & la chute, l'occident, le frappé, celui où elle meurt ou termine sa carrière.

Le mot *cadence* & le mot *vers* ne signifient chacun que le frappé de la mesure, celui où tombe régulièrement le pied ou la main qui la marque ; car *verser* ne signifie rien autre chose que tomber, d'où l'on a fait le mot *vers.*

Le mot *pied* appliqué à chacune des mesures ou cadences dont se compose le vers entier, ou chacun de ses hémistiches ou demi-stations, ce mot *pied* fait connoître que c'est avec le pied qu'on marquoit ces cadences, ou plutôt qu'on en assimiloit la marche à celle du pied, dont un *levé* & un posé forment un pas entier.

Dans la mesure à deux temps égaux, le premier temps, le *levé* de la mesure, est égal au second, qui est le frappé.

La musique est écrite de façon que la barre de mesure se trouve entre le premier & le second temps, comme un sautoir entre une jambe & l'autre de celui

qui le passe ; en sorte qu'au lieu de former la clôture de la mesure, celle-ci se trouve comme à cheval sur cette barre de mesure, un temps à gauche & l'autre à droite de cette barre.

Le temps de droite ou le frappé est ordinairement double dans la mesure à trois temps & le *levé* simple; ce qui fait les trois temps égaux marqués par deux gestes seulement, un *levé* une fois plus court que le frappé. (Voyez mon article MESURE.)

(*De Momigny.*)

LIAISON, *s. f.* Il y a *liaison* d'harmonie & *liaison* de chant.

La *liaison* a lieu dans l'harmonie, lorsque cette harmonie procède par un tel progrès de sons fondamentaux, que quelques-uns des sons qui accompagnoient celui qu'on quitte, demeurent & accompagnent encore celui où l'on passe. Il y a *liaison* dans les accords de la tonique & de la sous-dominante, attendu que le même son sert de quinte à l'une & d'octave à l'autre; enfin, il y a *liaison* dans les accords dissonans toutes les fois que la dissonance est préparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la *liaison*. (Voyez PRÉPARER.)

La *liaison* dans le chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs notes sous un seul coup d'archet ou de gosier, & se marque par un trait recourbé dont on couvre les notes qui doivent être liées ensemble.

Dans le plain-chant on appelle *liaison* une suite de plusieurs notes passées sur la même syllabe, parce que, sur le papier, elles sont ordinairement attachées ou liées ensemble.

Quelques-uns nomment aussi *liaison* ce qu'on nomme plus proprement *syncope*. (Voy. SYNCOPE.)

(*J. J. Rousseau.*)

LIAISON HARMONIQUE. Cette *liaison*, dont on fait un précepte dans l'harmonie, est-elle une règle à laquelle on doive tenir? On s'est imaginé qu'il importoit à la cadence harmonique qu'une note au moins de l'antécédent fût commune au conséquent qui lui succède; mais en raisonnant ainsi, on a argué du fait & non du droit. On ne peut éviter la *liaison* dans les successions d'accords parfaits, ou dans les cadences à la tierce ou à la quinte en dessous ou en dessus.

Or, commander cette *liaison* est donc, en ce cas, une chose inutile, puisqu'elle est dans la nature de ces sortes de cadences, & il seroit également inutile de l'interdire; car ce seroit vouloir empêcher que l'on ne fît succéder les accords à la quinte ou à la tierce en dessus ou en dessous, ce qui manqueroit de sens ou de raison. Ordonner cette *liaison* pour les cadences où elle n'a pas lieu, ce seroit un autre précepte inutile; car ce seroit interdire l'emploi de ces sortes de cadences.

Pour connoître ce que vaut ou ne vaut pas la *liaison* ou préparation, il faut se demander ce que c'est qu'une cadence harmonique.

La cadence harmonique est le passage d'un accord à celui auquel il se lie naturellement, comme le temps d'action se lie au temps de repos.

Or, quand le frappé d'une cadence fait-il plus de plaisir? Est-ce quand il a beaucoup de variété, comparé à son antécédent ou levé, ou est-ce quand il lui ressemble le plus complétement qu'il lui est possible?

Rien n'est plus aisé à vérifier.

Des deux cadences *sol* ♯ *si ré fa* — *la si ré fa*, & *sol* ♯ *si ré fa* — *la ut mi*, laquelle est la plus agréable? Est-ce celle qui a trois notes de *liaisons*, ou celle qui n'en a point?

Assurément aucune oreille musicale ne peut balancer sur le choix, & celle *sol* ♯ *si ré fa* — *la ut mi* doit nécessairement être préférée à *sol* ♯ *si ré fa* — *la si ré fa*: donc la *liaison* est plus nuisible ici qu'elle ne sert; car c'est la triple *liaison* de la cadence *sol* ♯ *si ré fa* — *la si ré fa*, qui la rend monotone.

Faut-il interdire la *liaison*, faut-il la commander?

Il y a ici, comme ailleurs, deux choses à considérer, deux principes à suivre, l'*unité* & la *variété*; & c'est en satisfaisant à la fois à ce qu'ils demandent l'un & l'autre, que l'on cadencera de la manière la plus agréable à l'oreille.

Dans les cadences à la tierce au-dessus ou au-dessous, il y a trop d'unité & point assez de variété, parce qu'il n'y a qu'une seule partie sur trois qui passe, dans ces cadences, d'une note à une autre. *Ut mi sol* — *si mi sol* & *ut mi sol* — *ut mi la* doivent donc être plus monotones que les cadences à la quinte ou au-dessus, *sol si ré* — *sol ut mi* & *fa la ut* — *mi sol ut*.

La cadence *sol*, *ré fa sol si* — *ut*, *mi sol ut*, plus variée encore que *sol si ré* — *sol ut mi*, qui n'a point de *fa*, est en même temps plus parfaite, c'est-à-dire, plus complète & cadençant davantage, c'est-à-dire, d'une manière plus sensible.

Le cadencement, qui signifie proprement *chute*, & qui vient du verbe *choir*, & du mot latin *cadere*, ne désigne que le geste du pied qui tombe au conséquent de la cadence. Mais le cadencement des parties ne consiste pas à les faire tomber, mais à ce qu'elles fassent un mouvement en montant ou en descendant, du moins pour toutes celles qui ne restent pas sur le même degré, & ne font que répéter la même note, ce que je nomme *faire une cadence rhythmique*.

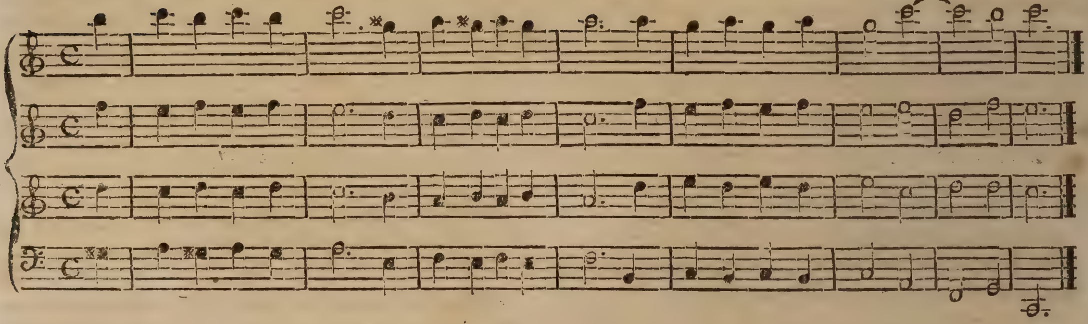
Si la cadence rompue, qui cadence dans toutes ses parties, ne fait pas autant de plaisir que la cadence parfaite qui a une note de *liaison*, est-ce à cette note de *liaison* qu'il faut attribuer la préférence que l'une obtient sur l'autre?

Non: mais c'est à la chute de quinte *sol ut* que fait la basse, chute qui nous fait goûter un repos dont nous prive le passage de *sol* à *la* dans la cadence rompue.

EXEMPLE.

Cadence rompue : *si ut*
fa mi
ré mi
sol la.
Cadence parfaite : *si ut*
fa mi
ré mi
sol ut.

J'ai supprimé la *liaison* de cette cadence parfaite, afin qu'on s'aperçût mieux que ce n'est point à cette *liaison* formée par la partie qui fait *sol sol*, qu'il faut attribuer le charme plus grand qui naît de la cadence parfaite, que de la cadence qui la rompt. Au reste, ce charme plus grand tient aussi à la localité & au but qu'on se propose; ce qu'il y a d'absolu dans ces deux cadences composées, c'est que l'une est certainement plus concluante, plus reposante que l'autre. Mais on entend l'une & l'autre avec beaucoup de plaisir lorsqu'elles sont chacune à leur vraie place.



Si la cadence *sol* #, *ré fa si — la*, *ut mi ut*, fait plaisir à l'oreille, ce ne sont pas les *liaisons* de l'antécédent avec le conséquent qui l'occasionnent, puisqu'il n'y en a aucune; mais c'est une autre *liaison plus nécessaire qu'une note commune aux deux accords* qui le produit; & cette *liaison logique*, c'est l'affinité qu'il y a de *si* à *ut*, de *fa* à *mi* & de *sol* # à *la*.

Cette affinité est plus grande à un demi-ton de distance qu'à un ton, & c'est pourquoi *sol* dièse *la* fait plus de plaisir que *sol* naturel *la*, toutes choses étant égales d'ailleurs. Cela est si vrai, que *sol* # *la*, en *ut* majeur, fait plus de plaisir qu'en *la* mineur, parce qu'en *ut* ce *sol* # étant chromatique, est une variété de plus que pris en *la* mineur, où il seroit diatonique.

C'est donc, d'une part dans la variété, & de l'autre dans l'affinité, qu'il faut chercher la cause du plaisir que nous fait le cadencé, & nullement dans la *liaison* qui résulte des notes qui sont communes entre les deux accords dont se forme la proposition.

Les musiciens qui raisonnent fort peu juste sur la musique qu'*ils sentent si bien*, se croient tous dans le ton de *la* mineur, à l'aspect du *sol* # qui règne pendant les premières mesures de l'exemple qui précède, & ne doutent nullement qu'il n'y ait une transition de *la* mineur en *ut* mode majeur, quand ce *sol* redevient naturel; & cependant le fait est que toute cette petite période est en *ut* mode majeur, & que le *sol* # n'est là qu'une corde chromatique de ce même ton, & non la septième sensible & diatonique du ton de *la*.

C'est ce que discerne très bien le sentiment musical, malgré le raisonnement opposé que font contre ce sentiment ceux qui se croient en *la* mineur; & cela est si vrai, que ces musiciens seroient blessés eux-mêmes si le compositeur prenoit dans cet endroit la route du *la* mineur, au lieu de celle d'*ut* majeur; car il faut noter que je suppose que cet exemple fait partie d'un morceau en *ut*, dont il forme la phrase finale, ce qui nécessite que cette période soit elle-même en *ut*, malgré toutes les apparences qui portent à croire le contraire.

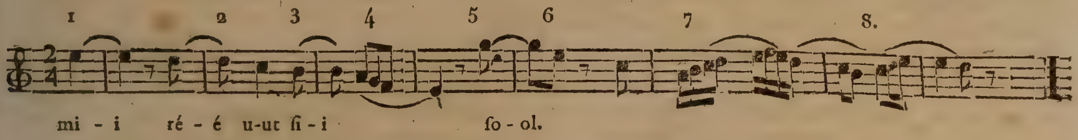
La *liaison* ou parenté qui naît de la communauté des notes de l'antécédent & du conséquent étant une chose qui rend le cadencé moins sensible, parce qu'il le prive d'une variété de plus, n'est donc point ce qui doit décider dans le choix d'un frappé ou conséquent de cadence; & il est évident que, lorsque cette communauté de notes s'étend à deux ou trois parties, elle occasionne une monotonie qui nuit à ce cadencé; ce qui fait voir qu'il faut être sobre dans l'emploi des accords à *liaison* triple ou double, & que leur place n'est pas de l'antécédent au conséquent de la même cadence, mais du conséquent d'une cadence à l'antécédent de la suivante.

Le cadencé est si nécessaire, qu'il faut cadencer par le rhythme, au moins quand on ne cadence point par le passage d'un accord à l'autre, ou par celui d'une note à la suivante.

Ce qui prouve que le rhythme nous satisfait, c'est qu'il suffit, jusqu'à un certain point, d'un tambour qui cadence & nous batte la mesure, pour nous faire marcher avec plaisir & avec ordre. (*De Momigny.*)

LIAISON MÉLODIQUE. Le signe qui marque la *liaison*, dans la mélodie, est une portion de la circonférence d'un cercle, plus ou moins étendu. Elle

ſert, 1°. à attacher deux notes qui n'en ſont qu'une, & dont la ſeconde ne doit pas ſe prononcer, mais alonger de ſa valeur la durée de la première; 2°. cette *liaiſon* ſert auſſi à marquer combien il faut chanter ou jouer de notes ſans reſpirer, comme faiſant toutes partie du même ſens muſical ou de la même phraſe.



La première *liaiſon* de cet exemple dit qu'il ne faut point prononcer le ſecond *mi*, parce qu'il ne forme qu'une ſeule & même note avec le précédent.

La ſeconde *liaiſon* indique la même choſe à l'égard du ſecond *ré*; & la troiſième à l'égard du ſecond *ſi*.

La ſixième *liaiſon* a pour objet d'indiquer que le *ſol* attaché par la cinquième *liaiſon* avec le *ſol* qui le précède, & qui ne forme qu'une ſeule & même note avec ce *ſol*, doit ſe phraſer avec le *mi* qui ſuit, & qui eſt une déſinence féminine.

La ſeptième *liaiſon* devroit s'étendre depuis l'*ut* qui précède juſqu'au *ſi* qui termine le ſecond ſens partiel de ce vers; comme cet *ut* ſe trouve *ſur le manuſcrit* dans la portée qui précède, on n'a placé la *liaiſon* qu'à la première qui le ſuit, & qui commence la portée ſuivante.

La huitième *liaiſon* marque que les cinq notes qu'elle embraſſe appartiennent toutes au troiſième ſens partiel qui termine ce vers, qui finit par une rime ou déſinence féminine.

Il étoit d'uſage autrefois, en ſolfiant, de répéter, ſur la note ſyncopée, la voyelle de ſon nom; on diſoit donc *mi* ſur le premier *mi*, & *i* ſeulement ſur le ſecond; pour la note *ré* on répétoit *é;* mais pour *ut*, qui finit par une conſonne, on ne prononçoit ſur le levé que la voyelle *u*, & ſur le frappé *ut*. Pour *ſol* on diſoit *ſo-ol; ſo* en levant & *ol* en frappant; parce qu'il faut obſerver qu'une note ſyncopée commence toujours en levant, ou du moins dans un temps où l'on pourroit lever, & finit en frappant, ou du moins dans un temps qui ſeroit frappé ſi l'on ſubdiviſoit ſuffiſamment la meſure pour que toute eſpèce de note ſyncopée fût marquée par ces deux geſtes différens, étant de ſa nature un *arſis* & un *theſis*, un levé & un frappé, ſoit qu'on marque ou non ces temps avec la main ou avec le pied.

Il n'eſt plus du bon ton de faire ſentir avec la voix ou avec l'archet le ſecond temps d'une note ſyncopée; il n'y a guère que quelques vieux muſiciens de province qui conſervent cet uſage. On peut cependant faire répéter la voyelle ou la ſyllabe de la manière ci-deſſus indiquée aux commençans, afin de s'aſſurer qu'ils ſentent bien où le frappé de la ſyncope a lieu; mais dans une exécution d'apparat, il faut bien s'en garder. C'eſt aux parties qui accompagnent à faire ſentir ce temps par la note qui partage en deux la note ſyncopée. (Voyez SYNCOPE.)

La *liaiſon* eſt d'un fréquent uſage pour la déſinence ou cadence féminine; c'eſt elle qui fait connoître à ceux qui ont beſoin de cette indication, que le ſens ne finit pas à la note où l'on frappe, mais à celle qui la ſuit.

Si l'on notoit la muſique avec plus de ſoin, on trouveroit beaucoup plus de *liaiſons* qu'on n'en rencontre dans le courant d'un morceau; mais les compoſiteurs ſont trop négligens à cet égard, & s'en fient trop à l'intelligence des exécutans. Il eſt vrai qu'ils ſeroient quelquefois embarraſſés eux-mêmes de ſavoir où placer ces *liaiſons*, parce qu'ils ne ſe rendent pas un compte aſſez exact du phraſé. (*De Momigny.*)

LIBITUM (Ad). Ces deux mots latins ſignifient *à volonté*, *avec liberté*, & ſont rendus en italien par *à piacere*, qui veulent dire à plaiſir, & ſelon ſon bon plaiſir ou ſa volonté. On écrit ces mots dans différentes occaſions; ſavoir:

1°. Au point d'arrêt que les Italiens nomment *ferma*, de l'impératif du verbe *fermare*, *s'arrêter*, & qui ſe marque par un point ſurmonté d'un demi-cercle, que nous nommons auſſi *point-d'orgue*. (Voyez ces mots.)

2°. Dans les accompagnemens qui ne ſont point abſolument néceſſaires à un morceau; commme lorſqu'on dit ſonate pour le piano avec accompagnement de violon *ad libitum*, c'eſt-à dire, avec un accompagnement d'une partie de violon qu'on peut employer ou ſupprimer, *ſi l'on veut*, ſans que la ſonate en ſouffre & y perde, ſinon l'agrément qui réſulte toujours d'une partie de plus, même alors qu'elle ne renforce & ne double qu'une des parties compriſes dans ce que fait le piano. (*De Momigny.*)

LICENCE, *ſ. f.* Liberté que prend le compoſiteur, & qui ſemble contraire aux règles, quoiqu'elle ſoit dans le principe des règles; car voilà ce qui diſtingue les *licences* des fautes. Par exemple, c'eſt une règle en compoſition de ne point monter de la tierce mineure ou de la ſixte mineure à l'octave. Cette règle dérive de la loi de la liaiſon harmonique, & de celle de la préparation. Quand donc on monte de la tierce mineure ou de la ſixte mineure à l'octave, en ſorte qu'il y ait cependant liaiſon entre les deux accords, ou que la diſſonance y ſoit préparée, on prend une *licence;* mais s'il n'y a ni liaiſon ni préparation, l'on fait une faute. De même, c'eſt une règle de ne pas faire deux quintes juſtes de ſuite entre les mêmes parties, ſurtout par un mouvement ſemblable; le

principe de cette règle est dans la loi de l'unité du mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux quintes sans faire sentir deux modes à la fois, il y a *licence*, mais il n'y a point de faute. Cette explication étoit nécessaire, parce que les musiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *licence*.

Comme la plupart des règles de l'harmonie sont fondées sur des principes arbitraires, & changent par l'usage & le goût des compositeurs, il arrive de-là que ces règles varient, sont sujettes à la mode, & que ce qui est *licence* en un temps, ne l'est pas dans un autre. Il y a deux ou trois siècles qu'il n'étoit pas permis de faire deux tierces de suite, surtout de la même espèce; maintenant on fait des morceaux entiers tout par tierces. Nos Anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois tons consécutifs; aujourd'hui nous en entonnons, sans scrupule & sans peine, autant que la modulation le permet. Il en est de même des fausses relations, de l'harmonie syncopée, & de mille autres accidens de composition, qui d'abord furent des fautes, puis des *licences*, & n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui. (*J. J. Rousseau.*)

Licence. Infraction tolérée d'une règle mal établie, ou cas imprévu par celui qui en a rédigé la formule.

Il n'est de *licences* dans les beaux-arts, que parce que ce sont des demi-savans qui en ont établi les règles; car si elles n'étoient pas fausses ou trop restreintes, il est bien certain qu'on ne pourroit pas y déroger par une *licence*; toute *licence* étant une faute réelle quand, au lieu d'être l'extension d'une règle véritable, elle en est la violation.

La théorie de la musique est pleine de règles imparfaites qui peuvent être *méprisées* sans *licence*.

De ce nombre sont celles qui concernent les liaisons des accords par une note qui leur est commune, & la salvation de la dissonance majeure en montant & de la mineure en descendant. (Voyez Liaison & Salvation.)

Rien n'est hors de la règle que ce qui blesse l'oreille, le jugement & le goût.

Ce qui manque de suite ou de logique, pèche contre le jugement ou la raison. Ce qui manque de délicatesse, blesse le goût.

Le tact des choses ordinaires appartient au bon sens; celui des choses plus déliées est du ressort du goût. L'un & l'autre ne sont au fond que la raison elle-même, mais plus délicate sous le nom de goût que sous celui de logique.

Quand nous voulons interdire toute espèce de *licence*, nous sommes loin de vouloir enchaîner le génie; ce ne sont point ses écarts qu'il faut redouter, mais les faux pas de l'ignorance, & les taches dont elle souille ses ouvrages.

Le vrai génie est une lumière certaine & pure, à la lueur de laquelle on peut toujours marcher sans danger. Il n'en est pas de même de la fausse exaltation & des feux-follets d'une imagination foible & déréglée.

Il n'est rien de beau, rien de bien qui ne soit en même temps très-régulier. S'il n'y avoit que ce qui est commun qui fût dans les regles, il faudroit se hâter de les enfreindre, ou plutôt il faudroit refaire ces règles d'après de meilleures données, & des observations plus justes & plus distinguées.

Quand on arrive dans les arts, comme lorsqu'on débarque dans un pays différent du sien, on est tenté de faire des règles générales de tous les cas particuliers dont on est frappé. C'est là précisément ce qui a fait dire que la dissonance mineure se sauvoit en descendant, & la majeure en montant. C'est ce qui a fait un précepte de la *liaison*, de la *préparation* & de la *salvation*. Toutes ces règles n'étant établies que d'après certains cas, elles n'ont d'application que dans ces mêmes cas; & voilà pourquoi elles donnent lieu à beaucoup de *licences* prétendues, qui ne sont que les autres cas naturels auxquels ces mêmes règles ne peuvent plus s'appliquer.

Les *licences* seront nécessairement toutes bannies des beaux-arts quand le vrai génie & la saine raison en auront formé le code. (*De Momigny.*)

LICHANOS, *s. m.* C'est le nom que portoit, parmi les Grecs, la troisième corde de leurs deux premiers tétracordes, parce que cette troisième corde se touchoit de l'index, qu'ils appeloient *lichanos*.

La troisième corde à l'aigu du plus bas tétracorde, qui étoit celui des hypates, s'appeloit autrefois *lichanos-hypaton*, quelquefois *hypaton-diatonos*, *enharmonié* ou *chromatiké*, selon le genre; celle du second tétracorde, ou du tétracorde des moyennes, s'appeloit *lichanos-méson* ou *méson-diatonos*, &c.

(*J. J. Rousseau.*)

LIÉES, *adj.* On appelle *notes liées*, deux ou plusieurs notes qu'on passe d'un seul coup d'archet sur le violon & le violoncelle, ou d'un seul coup de langue sur la flûte & le hautbois; en un mot, toutes les notes qui sont sous la même liaison. (*J. J. Rousseau.*)

LIGATURA, *s. f.* C'étoit, dans nos anciennes musiques, l'union, par un trait, de deux ou plusieurs notes passées; ou diatoniquement (1), ou par degrés disjoints sur une même syllabe.

La figure de ces notes, qui étoit carrée, donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainsi, ce qu'on ne sauroit

(1) Rousseau a le tort de confondre ici les degrés conjoints avec les intervalles diatoniques. Je ne sais comment un homme comme lui a pu se méprendre à cet égard, car ces deux choses sont loin d'avoir aucune synonymie.

(*De Momigny.*)

sauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cause de la rondeur de nos notes.

La valeur des notes qui composoient la *ligatura* varioit beaucoup, selon qu'elles montoient ou descendoient, selon qu'elles étoient différemment liées, selon qu'elles étoient à queue ou sans queue, selon que ces queues étoient à droite ou à gauche, ascendantes ou descendantes; enfin, selon un nombre infini de règles si parfaitement oubliées à présent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un seul musicien qui soit en état de déchiffrer des musiques de quelqu'antiquité. (*J. J. Rousseau.*)

LIGNE, *s. f.* Les *lignes* de musique sont ces traits horizontaux & parallèles qui composent la portée, & sur lesquels, ou dans les espaces qui les séparent, on place les notes selon leur degré.

La portée du plain-chant n'est que de quatre *lignes*; celle de la musique en cinq *lignes* stables & continues, outre les *lignes* postiches qu'on ajoute de temps en temps au-dessus & au-dessous de la portée pour les notes qui passent son étendue.

Les *lignes*, soit dans le plain-chant, soit dans la musique, se comptent en commençant par la plus basse. Cette plus basse est la première; la plus haute est la quatrième dans le plain-chant, la cinquième dans la musique. (Voyez PORTÉE.)

(*J. J. Rousseau.*)

LIMMA, *s. m.* Intervalle de la musique grecque, lequel est moindre d'un comma que le semi-ton majeur, & qui, retranché d'un ton majeur, laisse pour reste l'apotome.

Le rapport du *limma* est de 243 à 256, & sa génération se trouve, en commençant par *ut*, à la cinquième quinte *si*: car alors la quantité dont ce *si* est surpassé par l'*ut* voisin, est précisément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaüs & tous les Pythagoriciens faisoient du *limma* un intervalle diatonique qui répondoit à notre semi-ton majeur; car mettant deux tons majeurs consécutifs, il ne leur restoit que cet intervalle pour achever la quarte juste ou le tétracorde: en sorte que, selon eux, l'intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à son dièse. Notre échelle chromatique donne tout le contraire. (*J. J. Rousseau.*)

LINONASME. (Voyez LINOS.)

LINOS, *s. m.* Sorte de chant rustique chez les anciens Grecs; ils avoient aussi un chant funèbre du même nom, qui revient à ce que les Latins ont appelé *nænia*.

Les uns disent que le *linos* fut inventé en Egypte; d'autres en attribuoient l'invention à Linus Eubéen.

(*J. J. Rousseau.*)

LITUUS. Instrument qui ressembloit au cor des Anciens.

LIVRE OUVERT. *A livre ouvert*, à *l'ouverture* du livre. *Phrase adverbiale.* Chanter ou jouer *à livre ouvert*, c'est exécuter toute musique qu'on vous présente, en jetant les yeux dessus. Tous les musiciens se piquent d'exécuter *à livre ouvert*; mais il y en a peu qui, dans cette exécution, prennent bien l'esprit de l'ouvrage, & qui, s'ils ne font pas de faute sur la note, ne fassent pas du moins des contre-sens dans l'expression. (Voyez EXPRESSION.)

(*J. J. Rousseau.*)

Livre se dit, en musique, à la place de *livraison* ou de *volume*, ou même d'*œuvre*.

Premier *livre* de sonates, ou premier *livre* de quatuor de Mozart.

LOGIQUE DE LA MUSIQUE. (*Théorie de M. de Momigny.*) Ce que j'entends ici par *logique*, est une loi naturelle d'après laquelle tel ton peut ou ne peut pas être la suite de tel autre, sans former un déraisonnement musical ou une fausse cadence, en un mot une fausse alliance de sons que réprouve notre oreille.

Il y a une *logique* des sons comme il y en a une des idées ou des mots qui les représentent. On ne peut former un chant, ni même une partie d'accompagnement quelconque, sans qu'on ne suive dans l'enchaînement des sons de chacune de ces parties les règles de la *logique* musicale. Où sont gravées ces règles? Dans notre ame, dans notre manière de sentir. (Voyez MÉLODIE, GENRES, TON, MODE & MODULATION.)

Voici ce que l'analyse du discours musical m'a fourni de documens certains à cet égard.

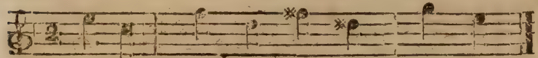
C'est, 1°. que tout *levé* est un *antécédent* qui a son *conséquent* au *frappé* qui le suit.

2°. Que les cordes diatoniques cadencent entr'elles & peuvent être mutuellement l'antécédent ou le conséquent l'une de l'autre; & que cette faculté est interdite aux chromatiques, qui doivent se marier chacune avec une diatonique, soit en qualité de levé ou de frappé.

Quant aux enharmoniques, il faut qu'elles cadencent chacune avec une corde chromatique, parce qu'elles ne se marient ni entr'elles ni aux cordes diatoniques.

Si les propositions polivoques, qui supposent & établissent plusieurs voix ou parties en une seule, peuvent faire croire que deux chromatiques ou deux enharmoniques cadencent ensemble, parce qu'en effet on les voit succéder l'une à l'autre, on sera détrompé à cet égard, si l'on prend garde que la seconde de ces notes n'est pas le conséquent de la première, mais un second antécédent qui a son conséquent ainsi que la première, soit après, soit avant que celle-ci a le sien,

& que ce conséquent est pris dans un autre genre que l'antécédent, duquel il est la suite naturelle & nécessaire.



Le *fa* dièse chromatique n'a point ici pour conséquent le *ré* dièse chromatique dont il est suivi, mais le *sol* du frappé qui vient après.

Qu'est-ce donc que ce *ré* dièse ? Un second antécédent qui a son conséquent dans le *mi* qui termine cet exemple.

Fa # *ré* #, *sol mi*, est donc une proposition ou cadence bivoque, c'est-à-dire, à deux voix, dont une de ces voix dit *fa* # *sol*, l'autre *ré* # *mi*.

Pour sentir qu'une corde chromatique ne peut être le conséquent d'une chromatique, il faut essayer cette conséquence non par une tierce, une quinte, une septième, ou par une quarte, qui sont des degrés harmoniques, mais par une seconde mélodique.

Si, après avoir fait *ut si*, *fa mi*, on fait *fa* # *sol* # qui sont *deux cordes chromatiques*, on sentira que cela jure & fausse, parce que le *sol* # ne peut être la suite du *fa* #.

Pourquoi cela ? Parce que notre organisation nous dit que c'est mal.

Si, après avoir fait les deux cadences *ut si*, *fa mi*, on faisoit *mi* # & *fa* X, alors on n'auroit pas la sensation de *mi* dièse ni de *fa* double dièse, qui sont, en *ut* majeur, deux cordes enharmoniques, mais celle de *fa* naturel & de *sol*.

Cet enharmonique ne seroit tel que pour les yeux, mais pour l'oreille ce seroit du diatonique mal orthographié.

Pour avoir la sensation de *mi* # & de *fa* X, il faut leur donner à chacune la suite convenable, ou les rendre conséquens légitimes & *logiques* de chacun des antécédens qui peuvent en être suivis.

Exemple *pour le mi # enharmonique.*

Levé frappé 1 2 1 2 1 2 1 2
Ut si, *fa mi*, *mi* # *fa* #, *fa* # *sol*, *ut si*,
1 2 1 2 1 2
fa mi, *ut* # *ré*, *si ut*.

Le *mi* # enharmonique a ici pour suite naturelle le *fa* # chromatique ; il pourroit également être la suite de *fa* #.

Le *si* enharmonique a pour conséquent *ut* # chromatique, & réciproquement *ut* # peut avoir *si* # pour conséquent.

Exemple.

Ut si, *ré ut* #, *si* # *ut* #, *mi ré*, *ut si*, *ré ut* #, *ré la*, *si ut*.

Ut si, *ré ut* #, *ut* # *si* #, *ut* # *ré*, *ré ut* #, *mi ré*, *ré* # *mi*, *ré* ♮ *ut* ♮.

Ainsi la *logique* musicale a ses règles certaines, de laquelle on ne peut s'écarter sans que notre oreille ne nous avertisse que c'est mal ; & c'est cette conscience qui s'oppose à ce que rien de faux ne soit admis dans la pratique de la musique. Cependant il faut convenir que si elle préserve les musiciens de faire de fausses mélodies, elle ne leur parle pas toujours assez clairement pour leur faire éviter toutes les fautes contre l'harmonie, & surtout les moins sensibles, & qui demandent un tact plus fin & une attention plus grande & plus soutenue.

LONGO ou EMBANKIS. Cet instrument est l'un de ceux que les fils des grands seigneurs jouent au Congo. Il est formé de deux sonnettes de fer liées par un fil d'archal en forme d'arc. On le frappe avec deux baguettes.

LONGUE, *s. f.* C'est, dans nos anciennes musique, une note carrée avec une queue à droite ; elle vaut ordinairement quatre mesures à deux temps, c'est-à-dire, deux brèves ; quelquefois elle en vaut trois, selon ce mode. (*Voyez* Mode.)

Muris & ses contemporains avoient des *longues* de trois espèces ; savoir : la parfaite, l'imparfaite & la double.

La *longue* parfaite a du côté droit une queue descendante ; elle vaut trois temps parfaits, & s'appelle *parfaite* elle-même, à cause, dit Muris, de son rapport avec la Trinité.

La *longue* imparfaite se figure comme la parfaite, & ne se distingue que par le mode ; on l'appelle *imparfaite*, parce qu'elle ne peut marcher seule, & qu'elle doit toujours être précédée ou suivie d'une brève. La *longue double* contient deux temps égaux imparfaits ; elle se figure comme la *longue* simple, mais avec une double largeur. Muris cite Aristote pour prouver que cette note n'est pas du plaint-chant.

Aujourd'hui le mot *longue* est le corrélatif du mot *brève*. (Voyez Brève.) Ainsi toute note qui précède une brève, est une *longue*. (*J. J. Rousseau.*)

Longue. Toute note frappée est *longue* à l'égard de celle qui est en levant.

Tout frappé est *long* à l'égard du levé qui le précède ; tout levé est *bref* à l'égard du frappé qui le suit.

D'où il suit que toute syllabe *longue* doit être mise sur un frappé, toute brève sur un levé. Mais pour bien comprendre ce dont il s'agit ici, il faut savoir que les temps de la musique ne se divisent pas seulement, selon la mesure, à deux, à trois ou à quatre temps, mais que chacun de ces temps est lui-même divisible, selon le cas, en deux moitiés ou trois tiers, en quatre quarts ou en six sixièmes, en huit huitièmes ou en douze douzièmes, en seize parties ou en vingt-quatre, en trente-deux ou en quarante-huit.

Mais ce qui est vraiment admirable, c'est que, dans toutes ces divisions ou subdivisions de la mesure ou des temps, il n'y a jamais que des moitiés ou des tiers, ou des moitiés des moitiés, ou des tiers des tiers, comme dans tous les sons du système musical il n'y a jamais que les produits d'une progression double ou sous-double & d'une progression triple ou sous-triple. Il suffit donc, en musique, de connoître la moitié & le tiers, & de compter jusqu'à trois.

Une progression d'octaves & une progression de quintes à l'aigu & au grave nous fournissent toutes les cordes des trois genres, & la division par deux ou par trois nous donne toutes les mesures & tous les rhythmes.
(*De Momigny.*)

LOTINE. Instrument de musique des Anciens. Athénée rapporte que la flûte appelée *lotine* étoit la même que celle qu'on appeloit *photinge* à Alexandrie. Il ajoute qu'on la faisoit de bois de *lotos*, qui croît en Afrique.

LOURE, *s. f.* Sorte de danse dont l'air est assez lent & se marque ordinairement par la mesure à $\frac{6}{4}$. Quand chaque temps porte trois notes, on pointe la première, & l'on fait brève celle du milieu.

Loure est aussi le nom d'un ancien instrument semblable à une musette, sur lequel on jouoit l'air de la danse dont il s'agit. (*J. J. Rousseau.*)

LOURER, *v. act.* & *n.* C'est nourrir les sons avec douceur & marquer la première note de chaque temps plus sensiblement que la seconde, quoique de même valeur. (*J. J. Rousseau.*)

LUCERNATES. Nom donné aux cantiques que les premiers Chrétiens chantoient à la lueur des lampes dans leurs assemblées nocturnes. (*De Momigny.*)

LUTH. Instrument dont on ne joue plus depuis que la harpe l'a fait délaisser. Il étoit monté de vingt cordes sur un corps arrondi & ressemblant à celui de la mandoline, qui en étoit le diminutif. Son manche étoit large & avoit la tête renversée. De cet instrument, auquel la guitare survit, on n'a retenu que le nom, qui figure toujours dans la poésie.
(*De Momigny.*)

Luth du Congo Sorte de *luth* dont la table est, dit-on, de parchemin ou de peau.

LUTHIER, *s. m.* Ouvrier qui fait des violons, des violoncelles & autres instrumens semblables. Ce nom, qui signifie *facteur de luths*, est demeuré par synecdoque à cette sorte d'ouvriers, parce qu'autrefois le luth étoit l'instrument le plus commun & dont il se faisoit le plus. (*J. J. Rousseau.*)

LUTRIN, *s. m.* Pupître de chœur sur lequel on met les livres du chant dans les églises catholiques.
(*J. J. Rousseau.*)

Sur ce rang d'ais serrés qui forment sa clôture,
Fut jadis un *lutrin* d'inégale structure,
Dont les flancs élargis de leur vaste contour
Ombrageoient pleinement tous les lieux d'alentour.
Derrière ce *lutrin*, ainsi qu'au fond d'un antre,
A peine, sur son banc, on discernoit le chantre;
Tandis qu'à l'autre banc, le prélat radieux,
Découvert, au grand jour, attiroit tous les yeux.
(Boileau.)

LYCHANOS. (Voyez Lichanos.)

LYDIEN, *adj.* Nom des modes de la musique des Grecs, lequel occupoit le milieu entre l'éolien & l'hyper-dorien.

On l'appeloit quelquefois *mode barbare*, parce qu'il portoit le nom d'un peuple asiatique.

Euclyde distingue deux mode *lydiens*, celui-ci proprement dit, & un autre qu'il appelle *lydien grave*, & qui est le même que le mode éolien, du moins quant à sa fondamentale. (Voyez Mode.)

Le caractère du mode *lydien* étoit animé, piquant, triste cependant, pathétique & propre à la mollesse; c'est pourquoi Platon le bannit de sa république. C'est sur ce mode qu'Orphée apprivoisoit, dit-on, les bêtes mêmes, & qu'Amphion bâtit les murs de Thèbes. Il fut inventé, les uns disent par Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope; d'autres par Olympe, Mysien, disciple de Marsias; d'autres enfin, par Mélampides: & Pindare dit qu'il fut employé pour la première fois aux noces de Niobé.
(*J. J. Rousseau.*)

Comment le philosophe Rousseau ne fait-il pas quelques réflexions sur les contradictions & sur les contes de *ma mère l'oie* que renferme ce petit article?

Quand on dit cependant que le mode *lydien* étoit *animé, piquant, triste cependant, pathétique* & propre à la *mollesse*, qu'entend-on par-là, sinon que les sept cordes diatoniques de ce mode peuvent, par leurs diverses combinaisons d'intervalles & de rhythmes, former des morceaux de caractères différens & même entièrement opposés? On en peut dire autant de chacun des autres, puisque ce sont les sept mêmes cordes qui les composent tous, mais dans un ordre différent, *quant à la disposition fondamentale de la gamme de chacun de ces modes.* Mais comme cette disposition de la gamme disparoît dans la composition d'un morceau, selon le tétracorde par lequel on débute, & selon ceux qui lui succèdent ensuite, la gamme ou disposition élémentaire n'influe que très-secondairement sur les diverses compositions, à moins que ce ne soit comme majeure ou mineure, ce qui change en effet la couleur d'un mode. Mais cette couleur majeure ou mineure est elle-même beaucoup moins sensible dans les modes indéterminés & imparfaits des Grecs, qui sont la plupart tellement vagues & équivoques, que l'on ne sait auquel des deux modes véritables ils appartiennent.

Il n'y a que deux modes complétement dessinés, c'est le majeur & le mineur; les autres dispositions des sept notes que les Anciens ont décorées du nom de mode, parce qu'ils n'étoient pas assez musiciens pour voir qu'elles n'étoient ni fondamentales, ni to-

niques, ne sont que des images imparfaites & tronquées de ces deux dispositions modales.

Ces modes faux sont enfin aux deux modes véritables ce que sont les faubourgs à l'égard de la ville à laquelle ils appartiennent, ou ce que sont des dispositions accessoires à l'égard de la principale. En conséquence ce n'est pas à la gamme majeure ou mineure de ces modes que s'attribuent les différentes qualités qu'on dit qu'ils possédoient; tout retombe donc sur la forme que le talent & le génie du compositeur leur donnoient selon sa volonté & ses desseins; & il dépendoit entièrement de lui de les rendre sévères ou gracieux, belliqueux ou pacifiques, passionnés ou non: ainsi je ne vois pas pourquoi Platon bannit le mode *lydien* de sa république, car il n'y avoit pas de raison pour l'en exclure plutôt que le phrygien ou l'éolien, puisque, de l'aveu de ceux qui le disent propre à peindre & exciter la mollesse, il étoit aussi *animé* & *piquant*.

Que diroit-on d'un pape qui banniroit de l'église le mode majeur, sous prétexte que l'air de *la Grande-Bourbonnaise* est en majeur; & d'un directeur de l'Opéra-comique qui excluroit de son théâtre l'air des *Petits Savoyards, dico d'Jeannetta*, parce qu'il est dans le mode mineur, comme la prose des morts *Dies iræ?*

On peut apprivoiser les bêtes avec tous les modes possibles; n'en a-t-on pas la preuve dans toutes les réunions très-nombreuses où, pour l'ordinaire, elles sont en majorité? Et si l'on veut restreindre cette épithète aux brutes, je vois mon chat se placer avec plaisir sur mon piano, dans quelque mode que je joue ou prélude. Ainsi je conclus que ceux qui prétendent que c'étoit au mode *lydien* qu'Orphée devoit la miraculeuse puissance d'attirer les animaux à ses pieds, sont dans l'erreur. D'ailleurs, les bêtes féroces qu'il humanisoit n'étoient probablement que des tyrans ou des guerriers sauvages & barbares dont il adoucissoit la fureur, ou des hommes agrestes & ignorans qu'il amenoit ainsi à la civilisation.

Quant aux murs de Thèbes, bâtis au son de la lyre d'Amphion, on ne peut, sans s'exposer à se faire jeter la pierre, en parler aux gens de bon sens que comme d'une allégorie: les en entretenir sur le ton de l'histoire au lieu de prendre celui de la fable, est une sottise ou une impertinence.

A Paris aussi, les murs s'élèvent au son des instrumens de musique; car ne voit-on pas les pierres se ranger, *comme d'elles-mêmes*, sous les mains de nos maçons réjouis par les orgues ambulantes qui courent les rues? (*De Momigny.*)

LYRE, *s. m.* Cet instrument célèbre, dont l'invention fut attribuée à Mercure, est de toute antiquité, & a par conséquent varié plusieurs fois dans sa forme & dans le nombre de ses cordes. La *lyre* différoit de la cithare par ses côtés qui étoient moins écartés l'un de l'autre, & par son corps qui ressembloit à l'écaille d'une tortue.

L'on a essayé, avec quelque succès, de ressusciter parmi nous cet instrument, en lui donnant le manche de la guitare à six cordes, afin que les maîtres de guitare pussent enseigner à en jouer sans faire de nouvelles études. Sa forme plus élégante avoit d'abord tenté les dames du bon ton; mais on semble cependant revenir à la guitare, sans doute parce qu'elle est plus commode à tenir & d'une harmonie souvent plus agréable, & peut-être aussi parce qu'elle coûte moins à établir.

La lyre, la cithare & le luth retentiront long-temps encore dans les vers charmans de nos poëtes lyriques; mais ces instrumens ne figurent plus dans nos concerts ni dans nos cérémonies religieuses.

Le violon, qui mériteroit un nom plus sonore & plus poétique, a fait disparoître ou dédaigner tous ces instrumens imparfaits, qui n'étoient en quelque sorte que les essais des facteurs & des musiciens, les uns préludant à l'art de la lutherie, & les autres à celui d'émerveiller les oreilles.

L'archet, qui est en quelque sorte le sceptre d'Apollon, est ce qui a fait prévaloir le violon sur tous les instrumens qui en sont privés. S'il pouvoit être adapté convenablement au piano, ce seroit une chose admirable; mais jusqu'ici on n'a eu à cet égard que de bien minces succès & qui n'en font guère espérer d'autres, parce que l'obstacle tient à deux difficultés presqu'insurmontables: 1°. à celle de l'apppliquer à un très-grand nombre de cordes trop près l'une de l'autre; 2°. à celle de maîtriser cet archet comme avec la main, & dans la vitesse comme dans les mouvemens lents. (*De Momigny.*)

LYRE DE VIOLE. Instrument ancien qui n'étoit autre chose qu'une lyre adaptée à une espèce de vase qui lui servoit de support.

LYRE BARBÉRINE. C'est l'amphicordum ou l'accordo, sorte de violoncelle qui a un grand nombre de cordes, comme douze ou quinze, & dont on joue avec un archet.

LYRIQUE, *adj.* Qui appartient à la lyre. Cette épithète se donnoit autrefois à la poésie faite pour être chantée & accompagnée, par le chanteur, de la lyre ou cithare, comme les odes & autres chansons, à la différence de la poésie dramatique ou théâtrale, qui s'accompagnoit avec des flûtes par d'autres que le chanteur; mais aujourd'hui elle s'applique, au contraire, à la fade poésie de nos opéras, &, par extension, à la musique dramatique & imitative du théâtre. (Voyez IMITATION.) (*J. J. Rousseau.*)

Les vers de Quinault n'ont pas la sévérité de ceux de Boileau, mais sont-ils moins bien appropriés à leur sujet? Pourquoi flétrir de l'épithète de *fade* les vers tendres & galans de nos meilleurs opéras? N'y a-t-il pas dans ce jugement plus d'humeur que de justesse? (*De Momigny.*)

LYTIERSE. Chansons des moissonneurs chez les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)

(*J. J. Rousseau.*)

M.

MA. Syllabe avec laquelle quelques musiciens solfioient le *mi* bémol, comme ils solfioient par *si* le *fa* dièse. (Voyez Solfier.) (*J. J. Rousseau.*)

MACHICOTAGE, *s. m.* C'est ainsi qu'on appelle, dans le plain-chant, certaines additions & compositions de notes qui remplissent, par une marche diatonique, les intervalles de tierce & autres. Le nom de cette manière de chant vient de celui des ecclésiastiques appelés *machicots*, qui l'exécutoient autrefois après les enfans de chœur. (*J. J. Rousseau.*)

Il faut observer que Rousseau appelle toujours *marche diatonique* ce qu'on appelle *marche graduelle*; car *diatonique* ne signifie simplement que ce qui n'est ni chromatique ni enharmonique, & non pas ce qui est graduel, c'est-à-dire, disposé par degrés conjoints. (*De Momigny.*)

MACHUL ou MACHOL. Instrument des Hébreux, qui ressembloit un peu à une basse de viole, & qui étoit monté de huit cordes. Il y avoit chez ce même peuple un autre instrument de même nom, qui se rapprochoit du *sistre*.

MAFRA KITHA. Instrument des Hébreux, ressemblant à la flûte de Pan.

MADRIGAL. Sorte de pièce de musique travaillée & savante, qui étoit fort à la mode en Italie au seizième siècle, & même au commencement du précédent. Les *madrigaux* se composoient ordinairement pour la vocale, à cinq & six parties toutes obligées, à cause des fugues ou desseins dont ces pièces étoient remplies; mais les organistes composoient & exécutoient aussi des *madrigaux* sur l'orgue, & l'on prétend même que ce fut sur cet instrument que le *madrigal* fut inventé. Ce genre de contre-point, qui étoit assujetti à des lois très-rigoureuses, portoit le nom de *style madrigalesque*. Plusieurs auteurs, pour y avoir excellé, ont immortalisé leur nom dans les fastes de l'art. Tels furent entr'autres Luca Marentio, Luigi Prenestino, Pomponio Nenna, Tommaso Pecci, & surtout le fameux prince de Venosa, dont les *madrigaux*, pleins de science & de goût, étoient admirés par tous les maîtres, & chantés par toutes les dames. (*J. J. Rousseau.*)

Madrigal. Dante appelle *madriale* ce qu'on a depuis appelé *madrigale*, *madrigal*. On a beaucoup disputé sur l'étymologie de ce mot; mais il paroît que la première application en fut faite à des poëmes religieux, adressés à la Vierge, *alla Madre*, d'où vient *madriale* & *madrigale*. Ce nom ayant été donné ensuite par les Italiens & les Français à de petits poëmes sur l'amour & la galanterie, on a oublié sa signification originale.

C'est principalement vers la fin du seizième siècle que tous les plus grands maîtres de l'Italie mirent à l'envi en musique ces petits morceaux de poésie. Ils se délassoient ainsi de leurs compositions ecclésiastiques où dominoit un contre-point sévère, retenu pour ainsi dire dans les entraves du plain-chant. Ce n'est pas que, dans leurs *madrigaux*, ils se délivrassent absolument de la gêne d'un contre-point travaillé. Les imitations, les canons & les fugues y trouvoient place: c'étoit le style du temps; mais du moins les sujets en étoient libres; & comme les vers exprimoient presque toujours des sentimens tendres & passionnés, le musicien cherchoit à les rendre à son tour par ses motifs de chant & par son harmonie.

Luca Marenzio fut celui de tous ces maîtres qui contribua le plus à perfectionner le *madrigal*. Dans ce genre il fut nommé par les Italiens le plus doux de leurs cygnes, *il più dolce cigno*. Il en publia un nombre prodigieux, & les curieux en conservent jusqu'à seize ou dix-huit recueils imprimés d'abord à Venise, & ensuite à Anvers & à Londres. « Il n'y a » point, dit M. Burney, de *madrigaux* si agréables » pour l'oreille, ni si amusans pour les yeux, que » ceux de cet ingénieux & fertile compositeur. Les » sujets de fugue, d'imitation & d'attaque sont des » traits d'une mélodie élégante & douce. Quoique ces » traits soient choisis avec un soin extrême, relative- » ment aux paroles qu'ils doivent exprimer, cepen- » dant la contexture & la disposition des parties est » si remplie d'art, que l'harmonie générale & l'effet » du tout ensemble est aussi complet & aussi clair que » s'ils étoient écrits en simple contre-point, sans poé- » sie & sans invention. »

Quoique les *madrigaux* du seizième siècle paroissent maintenant d'un style si grave qu'on le distingue à peine de celui de la musique d'église, cependant les maîtres de ce temps-là avoient des règles distinctes & particulières pour composer dans les deux styles. Pietro Pontis, qui a produit lui-même un grand nombre d'excellens *madrigaux*, caractérise ainsi ces différences: « Les sujets de fugue & d'imitation y » doivent être plus courts, les notes d'un genre plus » vif, & plus syncopées que dans la musique d'é- » glise; autrement ce ne feroient pas des madrigaux. » Les parties doivent marcher ensemble, comme » dans l'autre genre; mais on doit prendre le plus » grand soin d'exprimer le sens des paroles aussi » exactement que peut le permettre l'imitation musi- » cale, & cela non-seulement par des passages vifs ou » lents, ou par des notes montantes ou descendantes » à propos, mais aussi par la modulation qui, lors-

» que le sens du poëte exprime la rigueur, la cruauté, » la peine, le chagrin ou la douceur, la tendresse, » le plaisir & la joie, secondera l'expression mieux » que de simples notes. »

Quelque réservés que fussent alors les compositeurs dans l'emploi des bémols, des dièses & des tons transposés, ils prenoient dans les *madrigaux* des licences qui étoient inadmissibles dans la musique *a capella*. Les réponses aux sujets donnés étoient plutôt des imitations que des répliques régulières, selon les strictes lois de la fugue. Cependant la mélodie des petits traits & des pensées musicales dont on y faisoit usage, & l'harmonie dont ils étoient accompagnés, supposent beaucoup d'application & de peines pour polir l'une & l'autre.

En effet, comme c'étoit la principale musique de chambre, la seule qui attirât l'attention des critiques & des amateurs de musique, puisque les concerts publics & les opéras n'existoient pas encore, il n'est pas douteux qu'on n'employât dans ce genre de composition tous les raffinemens que pouvoient alors suggérer les idées que l'on avoit de la perfection musicale.

Don Carlo Gesualdo, prince de Venosa, eut une réputation égale ou peut-être supérieure à celle de Marenzio. Ce Prince, célèbre dans les fastes de la musique, & dont ses contemporains ne parlent qu'avec une admiration excessive, étoit neveu du cardinal Alphonse Gesualdo, archevêque de Naples. Le lieu de sa principauté étoit l'ancien *Venusium*, patrie d'Horace. Pomponius Nenna, compositeur de *madrigaux*, alors très fameux, fut son maître. Ce fut le genre auquel il s'appliqua davantage; il en publia six recueils à cinq voix & un à six, qui ont été souvent réimprimés dans plusieurs parties de l'Europe. Vossius, Doni, Tassoni & beaucoup d'autres auteurs parlent de lui comme du plus grand compositeur des temps modernes, comme d'un génie supérieur, qui, loin des sentiers battus par les autres musiciens, a découvert de nouveaux chants, de nouvelles mesures, de nouveaux accords & des modulations nouvelles. Les chanteurs & les instrumentistes méprisoient toute autre musique, & n'aimoient que celle de ce Prince.

En examinant aujourd'hui la musique de cet amateur célèbre, on a peine à retrouver les motifs de ces éloges & de ces préférences; l'expression des paroles y est aussi souvent blessée que les lois du contre-point. Les syllabes y sont longues ou brèves, selon qu'il convient mieux à la mélodie, & dans la répétition des paroles on voit souvent la même syllabe longue dans une mesure & brève dans l'autre, ou le contraire; ce qui prouve qu'il ne s'occupoit nullement de la justesse de leur accentuation. Il s'efforçoit continuellement de trouver une expression & une modulation nouvelle; mais ce qu'il cherchoit avec tant de peine étoit rarement heureux, & rarement fait pour plaire à la postérité, quelqu'éblouis qu'aient été ses contemporains, peut-être par son rang & par les suffrages des savans, qui ne prononcent pas toujours en musique avec connoissance de cause. Ses recherches bizarres de modulation & d'harmonie, hors de toute règle, hors de toute convenance, purent alors paroître des nouveautés admirables; elles ne semblent plus aujourd'hui que des extravagances, &, si l'on peut se servir de ce terme, des crudités insupportables.

Claudio Monteverde eut, dans le genre du *madrigal*, une réputation égale à celle qu'il s'étoit acquise dans la musique sacrée. (Voyez à l'article *Ecole lombarde*, sous le mot Contre-point (Histoire du), ce qui regarde les hardiesses d'harmonie qu'il se permit; elles révoltèrent tous ses contemporains, & ont été adoptées par tous ses successeurs; c'est qu'elles ne consistoient pas, comme celles du prince de Venosa, dans des bizarreries gratuites, & sans autre but ni fondement que la bizarrerie même: c'étoient de nouvelles découvertes dans le champ vaste, mais alors peu connu de l'harmonie. C'étoient les essais d'une oreille sensible, & pour ainsi dire avide, qui sentoit que tout n'étoit pas connu en musique; mais qui, conduite par un excellent goût, en ajoutant aux richesses acquises, n'y ajoutoit par analogie que ce qui étoit fait aussi pour devenir richesse.)

J'ai parlé spécialement de ces trois maîtres, parce qu'ils se livrèrent presqu'exclusivement au genre du *madrigal*, ou que du moins leurs succès dans ce genre sont les principes fondamentaux de leur gloire. Mais il n'y eut dans ce siècle, depuis Palestrina jusqu'aux maîtres les moins célèbres, presqu'aucun compositeur qui ne fît des *madrigaux*, & qui n'en publiât des recueils.

Dans le siècle suivant, les cantates leur firent perdre d'abord beaucoup de leur faveur, & la musique dramatique attirant bientôt toute l'attention & tout l'intérêt, les *madigaux* se virent enfin totalement abandonnés Cependant plusieurs compositeurs sembloient avoir redoublé d'émulation pour ce genre pendant la première moitié de ce siècle. Thomaso Fecci, Alessandro Grandi, Sigismondo d'India, Pomponio Nenna, Tarquinio Merula, Pallavicini & Domenico Mazzecchi furent de zélés *madrigalistes*, mais tous avec assez peu de succès, excepté le dernier, qui semble avoir mieux pénétré que les autres les effets cachés & les raffinemens de ce genre. Dans la dédicace d'un de ces recueils, il ne craint pas d'avancer que les *madrigaux* sont la plus ingénieuse espèce de composition dont la musique puisse se vanter; & cependant, comme il le dit lui-même, on en composoit peu, & l'on en chantoit moins encore au temps où il publia son ouvrage (1638). Ils furent bientôt entièrement bannis des concerts; ils y furent remplacés par les cantates, & celles-ci le furent à leur tour par des morceaux choisis de musique dramatique, qui, du moment qu'ils acquirent une sorte de perfection, réunirent tout l'intérêt, & s'emparèrent exclusivement de la faveur publique.

(*M. Ginguené.*)

MAGADIS, *s. m.* Sorte de cithare à vingt cordes qui se réduisoient à dix, parce que chacune étoit accompagnée de son octave. C'étoit l'instrument favori d'Anacréon. (*De Momigny.*)

MAGADISER, *v. n.* C'étoit, dans la musique grecque, chanter à l'octave, comme faisoient naturellement les voix de femmes & d'hommes mêlés ensemble; ainsi les chants *magadisés* étoient toujours des antiphonies. Ce mot vient de *magas*, chevalet d'instrument, &, par extension, instrumens à cordes doubles, montées à l'octave l'une de l'autre, au moyen d'un chevalet, comme aujourd'hui nos clavecins. (*J. J. Rousseau.*)

MAGAS. (Voyez MONOCORDE.)

MAGASIN. Hôtel de la dépendance de l'Opéra de Paris, où logent les directeurs & d'autres personnes attachées à l'Opéra, & dans lequel est un petit théâtre appelé aussi *magasin*, ou *théâtre de magasin*, sur lequel se font les répétitions. C'est l'*odeum* de la musique française. (Voyez ODEUM.)

Depuis que Rousseau a écrit cet article, il y a eu bien des changemens dans cet établissement.

MAGRAPHE ou MAGREFA. Sorte de petit orgue des Hébreux, dont parle Kircker. (Voyez le *Dictionnaire des Arts & Métiers*, tome III des gravures, *fig.* 10, *pl. XIV.*)

MAIN HARMONIQUE. C'est le nom que donna l'Arétin à la gamme qu'il inventa pour montrer le rapport de ses hexacordes, de ses six lettres & de ses six syllabes, avec les cinq tétracordes des Grecs. Il représente cette gamme sous la figure d'une main gauche, sur les doigts de laquelle étoient marqués tous les sons de la gamme, tant par lettres correspondantes que par les syllabes qu'il y avoit jointes, en passant, par la règle des muances, d'un tétracorde ou d'un doigt à l'autre, selon le lieu où se trouvoient les deux semi tons de l'octave par le bécarre ou par le bémol; c'est-à-dire, selon que les tétracordes étoient conjoints ou disjoints. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.) (*J. J. Rousseau.*)

Voici comme on rangeoit le système hexacordal de Guido, bénédictin de la ville d'Arezzo, d'après la main fournie par le cardinal Borromeo, archevêque de Milan, dont la figure est dans les planches des exemples.

On commençoit par le haut du pouce, & descendant ses trois phalanges de suite, on disoit, 1 Gamma *ut*, 2 A *ré*, & 3 B *mi*.

De-là on suivoit au-dessous de la phalange des quatre autres doigts, en disant, sous l'index ou le second doigt, C *fa ut*; sous celui du milieu, D *sol ré*; sous le quatrième doigt, E *la mi*, & sous le petit doigt, F *fa ut*.

Après quoi on remontoit les trois phalanges de ce petit doigt, en disant, 1°. G *sol ré ut*, 2°. A *la mi ré*, & 3°. *fa* ♮ *mi*.

De-là on suivoit le haut de chacun des autres doigts, en disant, sur le quatrième, C *sol fa ut*; sur le troisième, D *la sol ré*; & E *la mi* sur le second.

De-là on descendoit les deux autres phalanges de ce même second doigt, en disant F *fa ut* & G *sol ré ut*. On passoit de-là à la première phalange du doigt du milieu, où l'on disoit A *la mi ré*; puis à la première phalange du quatrième doigt, où l'on disoit B *fa* ♮ *mi*; après quoi on se plaçoit sur la seconde phalange de ce même doigt, en disant G *sol fa*. On retournoit au troisième, à la même hauteur, où l'on disoit D *la sol*.

Ici finissoit d'abord ce système, les phalanges de tous les doigts étant occupées; mais comme le dernier hexacorde n'étoit pas achevé, on ajouta ensuite E *la mi* au-dessus de l'ongle du doigt du milieu; de façon que ce doigt portoit cinq notes, le pouce trois, le second, le quatrième & le cinquième, chacun quatre; total, vingt. (Voyez LETTRES DE LA GAMME.) (*De Momigny.*)

MAITRE À CHANTER. Musicien qui enseigne à lire la musique vocale & à chanter sur la note. Les fonctions du *maître à chanter* se rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, est d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de chant, soit par l'étendue, soit par la justesse, soit par le timbre, soit par la légèreté, soit par l'art de renforcer & radoucir les sons, & d'apprendre à les ménager & modifier avec tout l'art possible. (Voyez CHANT, VOIX.)

Le second objet regarde l'étude des signes, c'est-à-dire, l'art de lire la note sur le papier, & l'habitude de la déchiffrer avec tant de facilité, qu'à l'ouverture du livre on soit en état de chanter toute sorte de musique. (Voyez NOTE, SOLFIER.)

Une troisième partie des fonctions du *maître à chanter* regarde la connoissance de la langue, surtout des accens, de la quantité & de la meilleure manière de prononcer, parce que les défauts de la prononciation sont beaucoup plus sensibles dans le chant que dans la parole, & qu'une vocale bien faite ne doit être qu'une manière plus énergique & plus agréable de marquer la prosodie & les accens. (Voy. ACCENT.) (*J. J. Rousseau.*)

On ne dit plus *maître à chanter*, mais un *maître de chant*, ou plutôt un *professeur de chant*; car depuis que tout le monde veut être artiste, jusqu'à ceux qui s'occupent de faire briller nos souliers, on professe la musique, & nous avons jusqu'à des professeurs de danse & d'escrime.

Il est assez naturel, malgré ce qu'une critique plus superficielle que solide puisse y trouver de préten-

tions & de ridicules, que le nom de *professeur* soit donné à tout homme qui enseigne sa profession aux autres, & l'on ne peut blâmer qu'on s'annonce dans chacune par le titre que l'on croit le plus honorable.

Puisque le grammairien professe la grammaire, le musicien qui sait sa langue & la déclamation musicale peut bien professer la musique.

Pour enseigner le chant aux personnes qui se destinent au théâtre, ou à celles qui figurent déjà sur les planches, il ne suffit pas d'être musicien, il faut encore être bon acteur, non pas sur la scène, mais dans le fond de l'ame; car si l'on ne saisit pas, comme le comédien le plus consommé & le plus parfait, chaque caractère & ses nuances diverses, comment enseignera-t-on à être aussi juste d'expression, de physionomie & de couleur de voix, que d'intonation?

Mais où prendra-t-on ce phénix?

Nulle part tout entier, peut-être; mais comme le statuaire n'a pas trouvé son Apollon ou sa Vénus dans un seul individu, il faut prendre dans vingt maîtres ou modèles différens ce qui feroit un chanteur achevé, ou une cantatrice parfaite.

L'un se distingue par une élégance aimable & spirituelle, par des ornemens du meilleur choix, & par une hardiesse extraordinaire dans les traits les plus rapides; mais il y a quelque chose du fanfaron dans ses héros; il confond l'arrogance avec la noble fierté, & malgré qu'il fasse preuve d'une sensibilité vive & quelquefois profonde, il mêle de la fatuité à l'expression des sentimens les plus délicats & les plus généreux.

L'autre manque de naturel & de franchise, & son pathétique est maniéré.

Ce troisième a des larmes dans son chant, mais sa joie même semble gémir.

Cet autre a de la grâce & de la facilité, mais il donne la même physionomie à tous les morceaux. C'est un peintre de portraits qui refait sans cesse la même figure, au lieu de copier celle des différentes personnes qui ont recours à son pinceau. (Voyez Chanter.) (*De Momigny.*)

MAITRE DE CHAPELLE. *Maestro di capella.* (Voy. Maître de musique.)

MAITRE DE MUSIQUE. Musicien gagé pour composer de la musique ou la faire exécuter. *C'est le maître de musique qui bat la mesure & qui dirige les musiciens.* Il doit savoir la composition, quoiqu'il ne compose pas toujours la musique qu'il fait exécuter.

A l'Opéra de Paris, par exemple, l'emploi de battre la mesure est un office particulier; au lieu que la musique des opéras est composée par quiconque en a le talent & la volonté. En Italie, celui qui a composé un opéra en dirige toujours l'exécution, non en battant la mesure, mais au clavecin. Ainsi l'emploi de *maître de musique* n'a guère lieu que dans les églises; aussi on ne dit pas en Italie, *maître de musique*, mais *maître de chapelle*; dénomination qui commence à passer en France. (*J. J. Rousseau.*)

MAJEUR, *adj.* Les intervalles susceptibles de variations sont appelés majeurs, quand ils sont aussi grands qu'ils peuvent l'être sans devenir faux.

Les intervalles appelés *parfaits*, tels que l'octave, la quinte & la quarte, ne varient point & ne sont que *justes*; sitôt qu'on les altère, ils sont *faux*.

Les autres intervalles peuvent, sans changer de nom & sans cesser d'être justes, varier d'une certaine différence: quand cette différence peut être ôtée, ils sont *majeurs*; *mineurs*, quand elle peut être ajoutée.

Les intervalles variables sont au nombre de cinq; savoir: le semi-ton, le ton, la tierce, la sixte & la septième.

A l'égard du ton & du semi-ton, leur différence du majeur au mineur ne sauroit s'exprimer en notes, mais en nombre seulement.

Le semi-ton majeur est l'intervalle d'une seconde mineure, comme de *si* à *ut* ou de *mi* à *fa*, & son rapport est de 15 à 16.

Le ton majeur est la différence de la quarte à la quinte, & son rapport est de 8 à 9.

Les trois autres intervalles, savoir, la tierce, la sixte & la septième, diffèrent toujours d'un semi-ton du majeur au mineur, & ces différences peuvent se noter. Ainsi la tierce mineure a un ton & demi, & la tierce majeure deux tons.

Il y a quelques autres plus petits intervalles, comme le dièse & le comma, qu'on distingue en *moindres*, *mineurs*, *moyens*, *majeurs* & *maximes*; mais comme ces intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombres, ces distinctions sont inutiles dans la pratique.

Majeur se dit aussi du mode, lorsque la tierce de la tonique est majeure, & alors, souvent le *mode* ne fait que se sous-entendre, comme dans ces phrases:

Préluder en majeur; passer du majeur au mineur, &c. (Voyez Mode.) (*J. J. Rousseau.*)

Observations.

Les définitions de cet article manquent de justesse ou sont incomplètes.

L'épithète de *majeur* s'applique à la tierce, à la sixte, à la septième & à la seconde; mais quoique ces intervalles soient tous quatre tantôt majeurs & tantôt mineurs, il faut bien se garder d'assimiler la tierce & la sixte à la septième & à la seconde.

La tierce & la sixte majeure, & la tierce & la sixte mineure sont des consonnances; &, au contraire, la septième

septième majeure & la mineure, la seconde majeure & la mineure sont des dissonances. Mais la septième majeure & la seconde mineure sont des dissonances *inharmoniques*, au lieu que la septième mineure & la seconde majeure sont des dissonances *harmoniques*.

La tierce & la sixte ne cessent point d'être consonnantes sans cesser en même temps d'être harmoniques, car la tierce *diminuée* & la sixte *superflue* sont inharmoniques.

La septième diminuée, au contraire, est *harmonique*. Il n'est donc pas possible d'assimiler ces intervalles l'un à l'autre, quoiqu'ils prennent chacun, dans l'occasion, le titre de *majeur*.

L'épithète de *juste*, quoique commune à l'octave, à la quinte & à la quarte, n'assimile pas davantage ces trois intervalles l'un à l'autre; & celle de *consonnance parfaite* qu'on leur a donnée à chacune, est une des erreurs les plus *monstrueuses* de la théorie généralement adoptée, & que je m'efforce à purger de tout ce qu'elle a d'évidemment faux.

Si l'épithète de *juste* convient à l'octave, à la quinte & à la quarte, c'est comme étant les points invariables de l'octacorde, & comme limites des deux tétracordes dont il se compose, parce que dans *ut ré mi fa sol la si ut*, *ut fa* & *sol ut* sont l'initiale ou la finale de l'un ou l'autre des deux tétracordes *ut ré mi fa* & *sol la si ut* qui forment cet octacorde : il n'en est pas de même de celle de *consonnance parfaite*, qui n'appartient véritablement qu'à l'octave, malgré que l'ignorance des principes l'a fait donner au moins à la quinte, alors qu'elle n'ose plus l'accorder à la quarte, comme étant une erreur trop criante.

Si l'octave est une *consonnance parfaite*, c'est qu'elle ne varie point sans cesser d'être *consonnante* & sans cesser d'être *harmonique*; que c'est à ce seul intervalle que le système se reproduit & se répète exactement & tout entier; & enfin, que l'octave est la fille unique de l'unisson, ou plutôt l'unisson lui-même, mais pris dans un système semblable, plus haut ou plus bas.

La quinte, pour lui être assimilée & mériter, comme l'octave, l'épithète de *consonnance parfaite*, est elle, comme elle, le renversement de l'unisson? Cesse-t-elle, comme l'octave, d'être harmonique quand elle cesse d'être juste? Non, puisqu'elle devient fausse quinte sans cesser d'appartenir à l'harmonie & aux vrais accords dissonans.

La quinte juste, en se renversant, ne devient elle pas dissonante, comme quarte? Quelle est donc la qualité qui lui vaudroit l'épithète de *consonnance parfaite*, lorsqu'elle ne possède aucune de celles qui font justement donner ce titre à l'octave?

L'octave *juste*, en se renversant, devient-elle dissonante? C'est le contraire, puisqu'elle devient l'unisson, c'est-à-dire, le même son ou le son le plus ressemblant à celui auquel on la compare.

Lorsque la quinte n'a aucune des qualités qui font que l'octave est une consonnance parfaite, à quel titre seroit-elle qualifiée ainsi?

Parce que l'accord parfait *ut mi sol ut*, qui ne renferme que des consonnances, en offre trois invariables & par conséquent parfaites, qui sont la quinte *ut sol*, la quarte *sol ut* & l'octave *ut ut;* quant à la tierce *ut mi*, comme on y peut substituer celle *ut mi* ♭ sans que cet accord cesse d'être parfait, elle est variable, & comme telle *imparfaite*.

Qui vous a dit que l'accord parfait ne renferme que des consonnances?

Tout le monde, & mon oreille surtout.

Qui vous a dit qu'il renfermoit une quinte & une quarte?

Mais la connoissance que j'ai qu'*ut sol* est une quinte & que *sol ut* est une quarte, & la certitude que ces deux intervalles sont dans *ut mi sol ut*.

Assurément, tout paroît péremptoire dans ces deux réponses. Mais si je vous disois qu'il n'y a ni quinte ni quarte dans *ut mi sol ut*, que répondriez-vous à cela?

Que vous vous trompez.

Je vous répliquerois que c'est vous qui vous abusez; & voici comme je vous en administrerois la preuve.

En quelle qualité le *sol* vient-il se placer sur *mi* dans *ut mi sol?* est-ce comme quinte de *sol* ou comme tierce de *mi?*

Mais je pense que c'est en l'une & l'autre de ces qualités.

Vous avez tort; car si une quinte se présentoit comme quinte dans un accord, il s'ensuivroit nécessairement que les accords pourroient se composer de quintes ajoutées l'une au dessus de l'autre; & je vous demande si vous êtes assez habile pour faire que deux ou trois quintes forment un véritable accord; pour faire qu'*ut sol ré* soit un tout & un tout consonnant?

Je sens bien que ces trois notes *ut sol ré* ne s'accordent pas, & que, ne s'accordant pas, elles ne peuvent former un accord.

Et vous ne concevez pas en même temps que les accords ne se composant que de ce qui s'accorde, & que plusieurs quintes ne s'accordant pas, ce ne peut être comme quinte qu'une note est admise dans un accord?

Je commence à l'entrevoir. Mais comme quoi *sol* seroit-il donc dans *ut mi sol?*

Comme tierce de *mi*, ce *mi* n'y figurant que comme tierce d'*ut*, parce que c'est avec des tierces ou des

octaves, qui sont des consonnances, que l'on bâtit des accords.

Mais *sol ut* n'est pas une tierce ; donc une quarte est admissible dans l'accord parfait.

Vous vous abusez ; cet *ut* d'en haut n'a rien à faire avec le *sol;* il n'est là que comme l'octave ou l'unisson *renversé* de l'*ut* grave de cet accord, & comme tel il est on ne peut plus consonnant.

Mais, comme qu'il y soit, il suffit que l'accord *ut mi sol ut* me présente *ut sol* & *sol ut*, pour que je sois autorisé à soutenir qu'il y a une quinte & une quarte dans cet accord, & pour en conclure que la quinte & la quarte sont des consonnances, puisque l'accord parfait est tout consonnant.

Mais pour vous convaincre que ce raisonnement est faux, essayez la quarte *sol ut* toute seule, & vous me direz si c'est une consonnance ou non.

Je conviens qu'il faudroit être bien mal organisé pour ne pas sentir que la quarte toute nue est une dissonance, & qu'une suite de quartes telles que *ut ré mi fa* / *sol la si ut* est une chose insupportable.

Et vous ne sentez pas en même temps que la quarte *sol ut* étant une dissonance, ce ne peut être comme telle qu'elle se trouve dans l'accord *ut mi sol ut?*

Je le comprends maintenant; cependant la quinte *ut sol* & la quinte *sol ut* en sont-elles moins physiquement pour cela dans *ut mi sol ut ?*

Non : mais ce n'est pas tout ce qui est dans une chose qui détermine l'effet qu'elle produit sur nous, c'est uniquement ce qui s'y trouve qui agit sensiblement sur nous. Si la quinte & la quarte agissoient complétement toutes les deux sur nous *en leur qualité de quinte & de quarte*, il faudroit renoncer à l'accord parfait, ou cesser du moins de lui donner un si beau nom ; mais quoique cet accord ne soit point parfait en tout, & qu'il ne soit nommé ainsi que parce qu'il est le moins imparfait de tous, le sentiment de la quinte & celui de la quarte, *qui nuisent tous deux à la perfection de cet accord*, sont tellement dominés par ceux de l'octave *ut ut*, de la tierce *ut mi*, de la sixte *mi ut* & de la tierce *mi sol*, qu'il ne cesse pas, malgré cette quinte & cette quarte, d'être le plus consonnant des accords, & de mériter le nom de *parfait*.

Cela me paroît démontré, & je suis maintenant convaincu qu'on ne doit envisager dans *ut mi sol ut*, ni la quinte *ut sol* ni la quarte *sol ut*, comme contribuant à l'ensemble de ces notes, mais au contraire, comme y nuisant de tout leur pouvoir, qui seroit assez grand pour détruire l'union harmonique de ces notes, si la sensation de cette quinte & de cette quarte n'étoit absorbée par celles infiniment plus puissantes de l'octave *ut ut*, de la tierce majeure *ut mi*, de la sixte mineure *mi ut*, & par la tierce mineure *mi sol*, qui étouffent ensemble la voix peu consonnante de la quinte & la voix dissonante de la quarte.

La division du ton en majeur & mineur est née d'une théorie erronée & étrangère à la pratique. Il n'y a point de tons majeurs ni mineurs ; le ton est un intervalle indivisible qui ne varie point du majeur au mineur, quoiqu'il résulte de l'accord tempéré du piano, qu'il s'y trouve quelques tons un peu plus forts ou plus foibles les uns que les autres. De-là vient que cette différence ne peut s'exprimer dans la notation de la musique.

Le demi-ton ne se divise en *comma* que dans cette même théorie née du calcul, & qui n'est nullement applicable à la musique ; car le demi-ton est aussi indivisible que le ton.

Si on divise les demi-tons en majeurs ou mineurs, c'est par abus de mots ; car c'est en demi-tons diatoniques, chromatiques ou enharmoniques qu'ils doivent se diviser de même que les tons ; le demi-ton étant l'intervalle le plus petit qui puisse être admis dans la musique, ainsi que le prouve toute celle qui est écrite. (*De Momigny.*)

MANDOLINE. Instrument ressemblant à la guitare & au sistre, mais plus aigu, & qui s'accorde comme le violon, excepté que la *mandoline* a deux *sol*, deux *ré*, deux *la* & deux *mi* à l'unisson l'un de l'autre.

On la monte quelquefois à cordes simples, & alors, au lieu de huit, il n'y en a que quatre. On en joue ordinairement avec un bout de plume d'autruche coupé comme un cure-dent plat. (*De Momigny.*)

MANDORE. Instrument presque semblable au luth, long de dix-huit pouces environ, & monté de quatre cordes dont on tire le son, comme de la mandoline, avec un morceau de plume taillé pour cela. Ces précurseurs du violon, qui les a tous surpassés de beaucoup & presqu'anéantis en totalité, ne laissent que peu ou point de regret ; & de tous ces instrumens imparfaits, la guitare est presque le seul qui s'obstine à survivre, & n'ait pas entièrement succombé sous la puissance de l'archet. (*De Momigny.*)

MANICORDE ou MANICORDION. Il y en avoit à cinquante touches, auxquelles répondoit une seule corde dans les basses, & deux dans les dessus. C'est une espèce d'épinette, de monocorde ou de clavicorde.

On nommoit aussi *manicordion* le fil de fer ou de laiton qui servoit de cordes à cet instrument.

MARABBA. Instrument des Arabes qui se joue avec un archet. Le corps est couvert dessus & dessous d'une peau tendue. Près du manche il y a une ouïe. Cet instrument barbare, qui n'a qu'une corde ou deux à l'unisson, se joue comme la contre-basse ou comme le tambour ; parce qu'on en frappe quelquefois

les cordes avec le dos de l'archet, en guise de baguettes.

MARCHE, *s. f.* Air militaire qui se joue par des instrumens de guerre, & marque le mètre & la cadence des tambours, laquelle est proprement la *marche*.

Chardin dit qu'en Perse, quand on veut abattre des maisons, applanir un terrain, ou faire quelqu'autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on assemble tous les habitans de tout un quartier; qu'ils travaillent au son des instrumens, & qu'ainsi l'ouvrage se fait avec beaucoup plus de zèle & de promptitude que si les instrumens n'y étoient pas.

Le maréchal de Saxe a montré, dans ses *Rêveries*, que l'effet des tambours ne se bornoit pas non plus à un vain bruit sans utilité, mais que, selon que le mouvement en étoit plus vif ou plus lent, ils portoient naturellement le soldat à presser ou ralentir le pas.

On peut dire aussi que les airs des *marches* doivent avoir différens caractères, selon les occasions où on les emploie; & c'est ce qu'on a dû sentir jusqu'à un certain point, quand on les a distingués & diversifiés; l'un pour la *générale*, l'autre pour la *marche*, l'autre pour la *charge*, &c.

Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant qu'il auroit pu l'être. On s'est borné jusqu'ici à composer des airs qui fissent bien sentir le mètre & la batterie des tambours; encore, fort souvent, les airs de *marches* remplissent-ils assez mal cet objet. Les troupes françaises ayant peu d'instrumens militaires pour l'infanterie, hors les fifres & les tambours, ont aussi fort peu de *marches*, & la plupart très-mal faites; mais il y en a d'admirables dans les troupes allemandes.

Pour exemple de l'accord, de l'air & de la *marche*, je donnerai (*Pl. C, fig. III*) la première partie de celle des mousquetaires du roi de France.

Il n'y a dans les troupes que l'infanterie & la cavalerie légère qui aient des *marches*. Les timbales de la cavalerie n'ont point de *marche* réglée; les trompettes n'ont qu'un ton presqu'uniforme, & des fanfares. (Voy. FANFARE.) (*J. J. Rousseau.*)

Depuis que cet article a été écrit par Rousseau, la musique des régimens s'est bien accrue & améliorée en France. Mais les maîtres de musique ont rarement assez de génie & de savoir pour inventer de bonnes *marches* ou pour les arranger parfaitement, quoique ce genre soit le plus facile de la composition.

La *marche* est celle du soldat, réglée par le battement des tambours, & Rousseau n'a dit le contraire que par inadvertance.

MARCHER, *v. n.* Ce terme s'emploie figurément en musique, & se dit de la succession des sons ou des accords qui se suivent dans certain ordre.

La basse & le dessus marchent par mouvemens contraires. Marches de basse. Marches à contre-tons. (*J. J. Rousseau.*)

MARCHES, *s. m. pl.* On nomme ainsi les *touches* de la *vielle*.

En pressant plus ou moins ces *marches* ou touches, on en renforce ou diminue les sons.

MARINBA. Instrument qui est en usage chez les nègres d'Angola. Il se compose de seize calebasses de différentes grandeurs, bien rangées entre deux planches, suspendues au cou de celui qui fait aller cet instrument.

L'embouchure de chaque calebasse est couverte de petites tranches d'un bois dur, rouge & sonore, nommé *trenilla*; & c'est sur ces tranches mêmes que le joueur bat avec deux petites baguettes, & fait sortir le son de ces calebasses, qui a quelque chose de ressemblant avec celui de l'orgue.

MARTELLEMENT, *s. m.* Sorte d'agrément du chant français. Lorsque, descendant diatoniquement d'une note sur une autre par un *trillo*, on appuie avec force le son de la première note sur la seconde, tombant ensuite sur cette seconde note par un seul coup de gosier, on appelle cela faire un *martellement*. (*J. J. Rousseau.*)

On appele *martellement* un trillo bien *martelé*, bien également battu. Ce mot a vieilli, & n'est même plus en usage.

MATRAGA, *sub. m.* C'est une énorme crécelle en usage en Espagne & au Mexique, & dont la roue ou noyau a six pieds, & des dents ou marteaux en conséquence.

MAXIME, *adj.* On appelle intervalle *maxime* celui qui est plus grand que le majeur de la même espèce, & qui ne peut se noter; car s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *maxime*, mais superflu.

Le semi-ton *maxime* fait la différence du semi-ton mineur au ton majeur, & son rapport est de 25 à 27. Il y auroit entre l'*ut* dièse & le *ré* un semi-ton de cette espèce, si tous les semi-tons n'étoient pas rendus égaux, ou supposés tels par le *tempérament*.

Le dièse *maxime* est la différence du ton mineur au semi-ton *maxime*; il est dans le rapport de 243 à 250.

Enfin, le comma *maxime* ou comma de Pythagore est la quantité dont diffèrent entr'eux les deux termes les plus voisins d'une progression par quintes & d'une progression par octaves, c'est-à-dire, l'excès de la douzième quinte *si* dièse sur la septième octave *ut*, & cet excès, dans le rapport de 524,288 à 531,441,

est la différence que le tempérament fait évanouir. (*J. J. Rousseau.*)

OBSERVATIONS.

Le mot *maxime* signifiant très-grand, peut se donner à tout intervalle qui est plus grand que *majeur*, quand cet intervalle n'a point le degré de superflu; ou à tout intervalle plus grand que superflu, quand il comporte ce degré avec ceux de majeur & de mineur.

Rousseau ne veut accorder l'épithète de *maxime* qu'aux intervalles qui ne peuvent se noter, parce que ceux dont on peut faire usage dans la musique prennent, selon lui, le titre de superflu; mais ceci n'est vrai que jusqu'à un certain point : car si *ut ré* ♯ est une seconde superflue, *ut* ♭ & *ré* ♯ sont une seconde *maxime;* si *ut mi* est une tierce majeure, *ut mi* ♯ est une tierce *maxime;* si *ut fa* ♯ est une quarte superflue, *ut* ♭ *fa* ♯ est une quarte *maxime;* si *ut sol* ♯ est une quinte superflue, *ut* ♭ *sol* ♯ est une quinte *maxime.* Si l'on veut qu'*ut si* soit une septième superflue, *ut si* ♯ sera une septième *maxime;* si l'on veut, au contraire, qu'*ut si* ♯ ne soit qu'une septième superflue, ce sera *ut* ♭ *si* ♯ qui sera une septième *maxime.* Autrement il faudra pour la septième, comme pour la tierce, n'admettre point le degré de superflu, & passer du degré de majeur à celui de *maxime;* alors *ut si* sera la septième majeure, *ut si* ♯ la septième *maxime.*

Or, tous ces intervalles *maximes*, comme plus grands d'un semi-ton que le degré de majeur ou de superflu, se pouvant noter, il est donc faux de les signaler comme ne pouvant être atteints que par le calcul. Tous ceux que le calcul seul peut exprimer sont hors de la musique, & n'existent que dans une théorie plus chimérique que savante. Le grand nombre de chiffres dont cette théorie s'environne, & qui la rend inaccessible à ceux qui s'en épouvantent, ne l'empêche pas d'être au fond très-puérile & d'une parfaite inutilité à tous ceux qui opèrent.

(*De Momigny.*)

MAXIME, *adj.* Nom de tout intervalle plus grand que le majeur pour ceux qui n'admettent pas le degré de *superflu*, & plus grand d'un demi-ton que le *superflu* pour ceux qui admettent ce degré de plus.

La septième majeure, dite quelquefois *superflue*, étant comme celle *ut si*, la *maxime* est comme celle *ut si* ♯.

La sixte superflue étant comme *ut la* ♯, la sixte *maxime* est comme *ut* ♭ *la* ♯.

La quinte superflue étant comme *ut sol* ♯, la *maxime* est comme *ut* ♭ *sol* ♯.

La quarte superflue étant comme *ut fa* ♯, la *maxime* est comme *ut* ♭ *fa* ♯.

La tierce majeure étant comme *ut mi*, & n'admettant pas l'épithète de *superflue*, la tierce *maxime* est comme *ut mi* ♯.

La seconde superflue étant comme *ut ré* ♯, la seconde *maxime* est comme *ut* ♭ *ré* ♯.

(*De Momigny.*)

MAXIME, *s. f.* C'est une note faite en carré long horizontal, avec une queue au côté droit, de cette maniere , laquelle vaut huit mesures à deux temps, c'est-à-dire, deux longues & quelquefois trois, selon le mode. (Voyez MODE.)

Cette sorte de note n'est plus en usage depuis qu'on sépare les mesures par des barres, & qu'on marque avec des liaisons les tenues ou continuité des sons. (Voyez BARRES, MESURES.) (*J. J. Rousseau.*)

MÉDIANTE. C'est la corde ou la note qui partage en deux tierces l'intervalle de quinte qui se trouve entre la tonique & la dominante. L'une de ces tierces est majeure, l'autre mineure, & c'est leur position relative qui détermine le mode.

Quand la tierce majeure est au grave, c'est-à-dire, entre la *médiante* & la tonique, le mode est majeur; quand la tierce majeure est à l'aigu & la mineure au grave, le mode est mineur. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.) (*J. J. Rousseau.*)

MÉDIANTE. Nom qu'on donne à la note qui tient le milieu entre celles dont se compose l'accord parfait de la tonique. (*De Momigny.*)

MÉDIATION, *s. f.* Partage de chaque verset d'un pseaume en deux parties, l'une psalmodiée ou chantée par un côté du chœur, & l'autre par l'autre, dans les églises catholiques. (*J. J. Rousseau.*)

MÉDIUM, *s. m.* Lieu de la voix également distant de ses deux extrémités au grave & à l'aigu. Le haut de la voix est plus éclatant, mais il est presque toujours forcé; le bas est grave & majestueux, mais il est plus sourd. Un beau *médium*, auquel on suppose une certaine latitude, donne les sons les mieux nourris, les plus mélodieux, & remplit le plus agréablement l'oreille. (Voyez SON.) (*J. J. Rousseau.*)

MÉLANGE, *s. m.* Une des parties de l'ancienne mélopée, appelée *agogé* par les Grecs, laquelle consiste à savoir entrelacer & mêler à propos les modes & les genres. (Voyez MÉLOPÉE.) (*J. J. Rousseau.*)

MÉLODIE. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) La *mélodie* est, à proprement parler, le discours musical. Chaque partie a sa *mélodie*, son chant ou son discours à part, qui concourt, selon ses moyens, à l'effet du discours principal, que l'on nomme le *dessus*, le *chant* ou la *mélodie* par excellence. La partie ou voix qui exécute le chant le plus saillant, ou ce qu'on nomme l'*air* d'un morceau, est la partie principale, parce que c'est celle qui est chargée de l'exécution du

discours de celui ci, auquel on donne plus spécialement le nom de *mélodie.*

Cette *mélodie* peut passer tour à tour d'une voix ou d'un instrument à l'autre.

La *mélodie* est à ses accompagnemens ce que le visage & la tête sont aux autres parties du corps.

Comme c'est dans la physionomie que l'ame se montre plus sensiblement, c'est à la *mélodie* principale, qui est la physionomie de la musique, à exprimer plus particulièrement ce que l'ame éprouve. Elle ne doit appeler les parties secondaires & accessoires à son secours, que pour l'aider à peindre ce qu'elle ne peut rendre convenablement toute seule.

Ce qui constitue le discours mélodique dans le chant principal, comme dans chacun de ses accompagnemens, est ce qui établit le discours proprement dit.

La première chose que l'on exige dans un discours, c'est que toutes les propositions dont il se compose soient sensées en elles-mêmes & conséquentes entre elles.

Ce qui est *sensé* en musique, est ce qui est *juste* & approuvé par l'oreille. Elle est pour les sons ce que la conscience est dans la morale, ce qu'est le jugement dans la dialectique, & la raison dans la conduite de la vie.

Pour que le discours musical ne soit pas un déraisonnement, pour qu'il ait de la suite & de la justesse, il faut qu'il procède avec régularité de l'antécédent de chaque proposition à son conséquent, & régulièrement aussi de ce frappé au levé qui le suit.

Des propositions univoques de la mélodie.

Les propositions univoques se composent de deux notes diatoniques, ou d'une diatonique & d'une chromatique, ou d'une chromatique & d'une enharmonique.

Deux chromatiques forment une proposition fausse, détonante, insensée, & il en est de même de deux enharmoniques, ou d'une diatonique avec une enharmonique. (Voyez PROPOSITION MUSICALE & mon article GENRES.)

Si je n'avois point fait la découverte de la proposition musicale & celle du nombre de cordes dont les genres se composent, lesquelles sont d'une nature différente dans chacun des trois genres, l'analyse complète du discours musical seroit impossible à faire, puisque les vérités premières & fondamentales qu'il faut posséder pour cela, nous seroient encore inconnues.

Un bon musicien pourra vous dire où commence & où finit chaque période & même chaque phrase du discours musical; mais aucun ne sait où commence & où finit chaque proposition, à moins qu'il n'ait étudié ce que j'ai dit sur cette matière dans mon *Cours complet d'Harmonie & de Composition*, ou dans ce Dictionnaire.

Ce qui eût dû être découvert avant les phrases & les périodes ne l'a donc été que bien des siècles après.

Quand je me suis demandé comment les notes du discours musical se lient l'une à l'autre pour former un sens, cette question importante étoit absolument neuve pour tout le monde. Aussi ai-je inutilement ouvert les divers Traités & les Dictionnaires pour y répondre : tous gardent le silence le plus profond à cet égard, & la cause en est bien évidente. Il m'en a donc fallu chercher la solution dans une analyse plus approfondie du mécanisme métaphysique du discours musical, unique source d'où pouvoit jaillir cette vérité que je cherchois avec tant de zèle.

J'ai reconnu enfin que la note qui est placée sur le temps qu'on nomme *levé*, a pour suite naturelle ou pour conséquente celle qui est au frappé suivant.

La connoissance des antécédens & des conséquens est donc pour le moins aussi nécessaire que celle des frappés & des levés qui les signalent, & c'est sans doute la première que l'on donnera aux élèves, après celle des notes, quand l'enseignement sera aussi raisonné qu'il doit l'être, & ne sera plus livré à la routine & à une aveugle pratique.

Sentiment de Jean-Jacques sur la mélodie.

Si j'interroge Rousseau sur ce qu'est la *mélodie*, il me répond, son Dictionnaire à la main, qu'elle est la *succession des sons tellement ordonnée selon les lois du rhythme & de la modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille.*

Mais comment se fait-il que Rousseau mette ici les lois du rhythme avant celles de la modulation?

Ne sembleroit-il pas, d'après cela, que le rhythme est non-seulement inséparable de la *mélodie*, mais qu'il en est l'essence?

C'est, en effet, l'idée que J. J. Rousseau s'en étoit formée, on ne sait pourquoi; mais cette idée est aussi fausse que plusieurs autres auxquelles il sembloit particulièrement tenir.

La *mélodie* a son essence dans la succession convenable des sons. Le rhythme & le mouvement en déterminent le caractère & la forme sans en constituer le fond.

Le rhythme n'est donc point inséparable de la *mélodie*, sans quoi le plain-chant ne seroit point de la *mélodie*, non plus que le récitatif; & que seroient-ils donc alors, puisqu'ils ne sont point de l'harmonie? Comme il est des rhythmes sans chant, il est des chants sans rhythme.

On ne peut donc pas dire avec Rousseau, qu'*une*

succession de sons peut recevoir autant de mélodies différentes qu'on peut les scander de différentes manières, car c'est confondre la substance avec sa forme; & il est également faux de dire qu'un chant n'est un chant qu'autant qu'il est mesuré.

Toute succession de sons qui n'est point défectueuse est par cela même, & par cela seul une *mélodie*.

Sa forme tient au rhythme qui est son *allure*, que la mesure régularise, & dont le mouvement raccourcit ou alonge proportionnellement chaque pas. C'est par l'expression que ceux-ci sont décidés ou douteux, fiers ou timides, rudes ou tendres, mâles ou efféminés, durs ou sensibles, forts ou foibles, chastes ou lascifs, francs ou dissimulés, ouverts ou mystérieux, retenus ou pleins d'abandon.

Si l'on ne compose plus de *mélodie* sans mesure & sans rhythme, symétrique ou non, si ce n'est dans le récitatif ou dans le chant débité, c'est que, depuis la découverte de l'harmonie & du contre-point, la musique étant presque toujours à plusieurs parties différentes, il a bien fallu qu'elle appelât la mesure à son secours, pour que l'exécution en devînt plus facile & plus exacte.

D'ailleurs, l'avantage immense qui résulte des formes de la *mélodie*, une fois reconnu, on seroit bien dupe de s'en priver. En effet, rivaliser sans le secours si puissant de ces formes contre ceux qui s'en servent, ce seroit se montrer aussi présomptueux que mal avisé.

Il faut avoir une bien fausse idée de la mesure, pour prétendre, avec Rousseau, qu'elle est nécessaire à la *mélodie* & non à l'harmonie.

La mesure est au contraire plus nécessaire à l'exécution des accords qu'à celle d'une *mélodie* sans accompagnement; car si ces accords sont distribués à quatre ou huit parties différentes, comment les notes de ces accords se placeront-elles exactement les unes sur les autres, si la mesure ne vient pas guider chacun des exécutans?

Je vois bien que Rousseau n'a considéré les accords que sous la main de l'organiste ou du pianiste, qui peut à son gré en prolonger ou raccourcir la durée, parce qu'alors toutes les parties de ces accords étant soumises à un seul sentiment & à une volonté unique, elles s'accordent nécessairement entr'elles, quoique non exécutées dans des temps isochrones, parce que ce défaut d'isochronisme est parfaitement commun à chacune; ce qui seroit difficile ou impossible si ces parties étoient confiées à huit sentimens différens & à huit volontés diverses.

Il est donc faux, sous ce rapport au moins, que l'harmonie puisse se passer de mesure plutôt que la *mélodie*.

L'effet qui résulte des accords, indépendamment de la facilité ou de la difficulté de leur exécution, nous fera également connoître que la mesure & le rhythme symétrique sont aussi utiles à l'harmonie qu'à la *mélodie* elle-même, parce qu'elles en retirent chacune les mêmes avantages.

Qu'est-ce, en effet, que l'harmonie ou l'enchaînement régulier des accords?

Rien autre chose que l'ensemble de plusieurs *mélodies* faites l'une pour l'autre, qui peuvent marcher d'un même pas, mais qui doivent au moins, de temps en temps, avoir une allure différente, soit pour satisfaire aux règles de la composition, soit pour augmenter l'agrément de cette harmonie; car ce qui sert à embellir une *mélodie* peut servir à les embellir toutes ensemble, ou chacune à leur tour, ou plusieurs à la fois. En cet état il y a donc égalité pour l'harmonie & la *mélodie*, puisque l'une & l'autre sont des *mélodies*; savoir, le chant proprement dit, une *mélodie* choisie; l'harmonie, plusieurs *mélodies* subordonnées l'une à l'autre, & toutes à la principale.

Il ne faut pas confondre le *rhythme* avec la *mesure*, ni le *rhythme libre* avec le *rhythme ordonné & symétrique*.

Il faut encore distinguer l'isochronisme des temps & des mesures avec les mesures non rigoureusement espacées, mais qui seroient encore assez sensibles pour que diverses parties pussent être guidées par ces temps dans leur uniforme irrégularité.

Je m'explique. Quand on exécute du plain-chant, on ne le chante point rigoureusement en mesure comme de la musique mesurée; mais pour que deux mille personnes puissent chanter ensemble, il faut bien qu'il y ait une sorte de mesure sentie dans le mouvement de ces notes, sans quoi l'un acheveroit une note pendant que l'autre seroit déjà sur la suivante. Il y a donc dans cette musique libre & affranchie de l'isochronisme des temps, une autre mesure qui fait que le peuple & le clergé s'accordent. Hé bien, cette espèce de mesure pourroit suffire à l'harmonie comme à la *mélodie*, s'il étoit aussi facile de la saisir avec différentes parties qu'avec une seule. Par exemple, dans un *rallentando* ou ralentissement, on voit plusieurs parties s'accorder très-bien entr'elles dans la dérogation à la mesure qui a lieu alors; c'est ainsi que pourroient marcher ailleurs ensemble plusieurs voix ou instrumens différens. C'est ainsi que toutes les voix d'un chœur baissent ensemble dans la longue suite des versets d'un pseaume.

Mais en outre que la mesure est presqu'indispensable, le rhythme, surtout s'il est symétrique, a une telle puissance, qu'il suffit très-souvent pour donner de la vogue à une *mélodie* qui n'en auroit aucune sans lui.

La symétrie est donc un des moyens de la musique comme de l'architecture. La nature a rhythmé la plupart de ses ouvrages; voyez ces plantes, voyez ces fleurs & ces fruits, voyez tous ces êtres animés; la symétrie se montre & se fait admirer dans chacun.

Mélodie imitative.

Rouſſeau veut que la *mélodie* ſe rapporte à deux principes différens, ſelon la manière dont on les conſidère.

Priſe par les rapports des ſons & par les règles du mode, elle a, dit-il, ſon principe dans l'harmonie, puiſque c'eſt une analyſe harmonique qui donne les degrés de la gamme, les cordes du mode & les lois de la modulation, *uniques élémens du chant.*

Selon ce principe, toute la force de la *mélodie* ſe borne à flatter l'oreille par des ſons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs; mais priſe pour *un art d'imitation* par lequel on peut affecter l'eſprit de diverſes images, émouvoir le cœur de divers ſentimens, exciter & calmer les paſſions, opérer, en un mot, des effets moraux qui paſſent l'empire immédiat des ſens; il lui faut, ſelon Rouſſeau, chercher un autre principe: car on ne voit, dit-il, aucune priſe par laquelle la ſeule harmonie & tout ce qui vient d'elle puiſſe nous affecter ainſi.

Mais quand ſon éloquence s'anime & s'échauffe de cette manière, c'eſt ſon imagination qui parle plus que ſa raiſon; car pour faire tomber d'eux-mêmes tous ces grands mots, & prouver enfin que la montagne qui ſe travaille ſi fort ici, n'enfante pas même une ſouris, il n'y a qu'une ſeule queſtion à faire, c'eſt de ſe demander d'où la *mélodie* la plus expreſſive, comme celle qui eſt la plus inſignifiante, tirent chacune les ſons dont elles ſe compoſent. Ne puiſent-elles pas toutes deux à la même ſource? n'eſt-ce pas dans le clavier général qu'elles prennent l'une comme l'autre leurs intervalles? S'il n'y a qu'un ſeul & unique réſervoir des ſons, qui eſt le clavier général, il faut bien que toutes les *mélodies* du monde en ſortent.

Quelle autre idée, qu'il veut faire triompher, occupe ici le Génevois, & le fait chercher à accabler ſes adverſaires de tout le poids de ſa rhétorique paſſionnée? Cette idée extrêmement fauſſe eſt que, ſelon lui, la *mélodie* peut tout peindre, & l'harmonie rien. Mais quel ſecret merveilleux poſſède donc la *mélodie*, que n'ait pas également l'harmonie qu'il prétend ravaler?

Oh, ce ſecret! ce ſecret, vous voudriez bien le connoître. Hé bien! Rouſſeau va vous le donner.

« *Il eſt dans la nature*, dit-il, *ce principe; mais pour l'y découvrir, il faut une obſervation plus fine, quoique plus ſimple, & plus de ſenſibilité dans l'obſervateur. Ce principe eſt le même qui fait varier le ton de la voix quand on parle, ſelon les choſes qu'on dit & les mouvemens qu'on éprouve en les diſant.* »

Mais enfin, ce principe qui fait varier le ton de la voix quand on parle, ſelon ce qu'on dit, & la manière dont on eſt affecté en le diſant, change-t-il quelque choſe aux tons & aux demi-tons de la *mélodie?* Il fait que la cantatrice donne à ſon chant la couleur propre à ce qu'elle veut exprimer, comme à ce qu'elle éprouve ou eſt cenſée éprouver; mais tout cela n'appartient pas plus à la *mélodie* qu'à l'harmonie, & à la muſique qu'à la parole.

Prétendre que c'eſt là un ſecond principe de la *mélodie*, & celui qui la ſépare de l'harmonie, eſt, ſelon moi, une étrange mépriſe. Eſt-ce que chaque partie d'orcheſtre qui doit exprimer la terreur & le frémiſſement d'une crainte ſoudaine qui naît d'un grand danger dont on eſt menacé, ne doit pas être exécutée, auſſi bien que la *mélodie* principale, avec un autre accent que celui de la félicité & de la joie? Donc tout ici eſt commun encore entre l'harmonie & la *mélodie*, & la ligne de démarcation que vous prétendez tirer entr'elles deux ne les ſépare point l'une de l'autre; mais elle vous écarte ſeulement, ô grand Rouſſeau! du véritable point de la queſtion.

C'eſt l'accent des langues qui détermine la mélodie *de chaque nation*, vous écriez-vous avec cette emphaſe que l'on met dans les paroles lorſque l'on veut entraîner l'auditoire qu'on ne peut convaincre; *c'eſt l'accent qui fait que l'on parle en chantant, & qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, ſelon que la langue a plus ou moins d'accent!*

Vous ſortez de la thèſe, qui eſt la *mélodie* en général, pour vous jeter ſur la *mélodie* particulière à chaque nation, ou, à parler plus exactement, pour faire remarquer les nuances qui diſtinguent dans l'expreſſion la *mélodie* unie à des paroles italiennes, d'avec celle qui eſt jointe à des paroles françaiſes, allemandes ou autres.

Quand le mélodiſte Sacchini eſt venu à Paris compoſer des opéras, a-t-il été prendre ſes chants ailleurs que dans le clavier général qu'il avoit étudié & employé en Italie? Non: mais il a cherché à rendre les paroles qu'on lui donnoit à mettre en muſique, en imitant les accens de la langue françaiſe. Selon vous, c'eſt l'accent des langues qui détermine la *mélodie* de chaque nation; c'eſt l'accent qui fait qu'on parle en chantant, & qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, ſelon que la langue a plus ou moins d'accent. Celle dont l'accent eſt plus marqué doit donner une *mélodie* plus vive & plus paſſionnée; celle qui n'a que peu ou point d'accent ne peut avoir qu'une *mélodie* languiſſante & froide, ſans caractère & ſans expreſſion. Voilà, ajoutez-vous avec beaucoup de vivacité, voilà les vrais principes; tant qu'on en ſortira & qu'on voudra parler du pouvoir de la muſique ſur le cœur humain, on parlera ſans s'entendre; *on ne ſaura ce qu'on dira.*

Voyons ſi vous-mêmes ſavez bien ce que vous dites ici.

C'eſt l'accent des langues qui détermine la mélodie de chaque nation.

Mais s'il en eſt ainſi, dites-moi, je vous prie, combien la langue italienne a d'accens vrais, & tous différens, *pour les mêmes paroles*, puiſqu'on a fait au moins ſoixante muſiques, ſoixante *mélodies* différentes ſur chaque cavatine & ſur chaque air de Métaſtaſe? Vous conviendrez que, ſi cet accent eût été le point de mire du compoſiteur, & qu'il fût un & réellement approprié excluſivement à la choſe, il n'auroit pu être ſaiſi qu'une ſeule fois, & répété enſuite, ou qu'il faudroit que, ſur les ſoixante *mélodies* que ces paroles ont fait naître, cinquante-neuf fuſſent fauſſes dans leur expreſſion.

Mais, au ſurplus, dites-moi quand l'accent du parler peut être rendu avec exactitude dans le chant?

Que l'accent déclamatoire ſoit imité dans ſes mouvemens proſodiques & dans ſon emphaſe qui expriment la paſſion, cela ſe conçoit, & la preuve en eſt généralement dans tous les chants appropriés aux paroles; mais vouloir que la *mélodie copie* les intonations du *parler*, à moins que ce *parler* ne ſoit un *chanter*, ce qui eſt un défaut pour la parole, il n'y a pas moyen que la gamme de la *mélodie* y parvienne, puiſque ces deux gammes diffèrent l'une de l'autre au point que l'une ſe note très-facilement, tandis que les intonations de la parole ne peuvent être appréciées avec juſteſſe, ni repréſentées par les mêmes ſignes.

Les choſes en cet état, il eſt donc généralement impoſſible que ce qui tient aux intonations du *parler* ſoit exactement imité par la *mélodie*, & l'on doit toujours en obſerver le mouvement proſodique ou la quantité.

La muſique ne doit monter ou deſcendre avec le parler, qu'autant que les mouvemens de ce dernier vers l'aigu ou le grave ſont eux-mêmes imitatifs de ce qu'exprime le ſon des paroles; quand le parler ne monte ou deſcend que pour ſéparer les objets, ſans chercher à les peindre, elle n'en a plus l'*expreſſion*, mais la ponctuation ſeulement; & c'eſt alors que la muſique peut monter ou deſcendre quand la parole deſcend ou monte.

Les paroles chantées ne doivent pas perdre leur accent proſodique; mais comme, lorſqu'on eſt à cheval, on écarte plus les jambes que lorſqu'on eſt à pied, les ſyllabes ſont généralement plus écartées l'une de l'autre quand elles ſont à cheval ſur la muſique, que dans la converſation.

Le chant ſe rapprochant du débit théâtral & l'exagérant même, la parole y occupe ordinairement plus d'eſpace que dans le *parler* & dans la déclamation.

Il reſte maintenant à examiner ſi la langue dont l'accent eſt plus décidé, doit donner une *mélodie* plus vive & plus animée que celle qui n'a que peu d'accent ou un accent moins ſenſible, ſans être moins réel.

De l'accent proſodique des langues.

Le chant comique ſe rapprochant plus des habitudes de la vie d'un peuple que la tragédie, c'eſt particulièrement l'opéra bouffon qu'il faut examiner pour décider ſi l'accent de la langue italienne eſt plus marqué que celui de la langue françaiſe, & ſi, étant plus marqué, il eſt auſſi plus muſical.

Au premier aſpect, il n'eſt point douteux que l'on ne décide la queſtion en faveur de l'*opera buffa*; car il a généralement plus de mouvement & de vivacité que notre opéra comique. Mais doit-on uniquement en attribuer la cauſe à l'accent de la langue italienne?

Le bon ton des Italiens n'étant pas le nôtre, leur bouffon doit différer d'autant de notre comique, que leur bon ton diffère du nôtre.

La bonne ſociété a chez nous une gravité modérée, qui ſemble s'éloigner de l'affectation & du guindé de l'étranger, autant que des manières bourgeoiſes; ce qui tient à un ſentiment plus juſte des convenances, & à ce reſpect meſuré qu'on doit aux autres & à ſoi-même. C'eſt là le diapaſon de toutes les convenances. Il ne faut donc pas s'étonner ſi, en France, la tragédie & la comédie ſont renfermées dans des bornes plus limitées qu'en Italie & ſurtout qu'en Angleterre, & ſi la muſique elle-même y ſemble avoir plus de retenue, puiſque la geſticulation & les mouvemens accentuels qui accompagnent les intonations de la parole y ſont plus modérés qu'ailleurs. Tout y eſt naturellement calculé ſur une échelle établie par une bienſéance plus ſcrupuleuſe & plus timide, & par un tact plus délicat, qu'on accuſe parfois de foibleſſe & de froideur, parce qu'il s'oppoſe aux excès de tout genre.

Il eſt une autre cauſe qui rend leur muſique comique plus gaie & plus animée que la nôtre; c'eſt que les Italiens nous ont devancés d'un ſiècle dans cette carrière, & qu'on joue davantage avec ce qui eſt plus familier.

Nous deviendrons moins peſans à meſure que la nation deviendra plus muſicienne. Il n'y a point de doute que les Italiens ne l'emportent ſur toutes les nations du monde pour l'art du chant; cependant on pourroit remarquer dans ce chant, tout perfectionné qu'il eſt, quelque choſe de ce ton ultramontain qu'il ſeroit bon de corriger. Ce léger défaut mis à part, il n'y a point de doute que le chant italien ne ſoit le vrai modèle à ſuivre.

Quand Rouſſeau prétend condamner la langue françaiſe à n'être jamais aſſociée qu'à de la *mélodie* froide & languiſſante, il faut ſe reporter au temps où il parloit ainſi, pour lui pardonner une partie de cette exagération; car il eſt certain que, malgré tout le mérite des compoſitions de Rameau, il y a bien loin de cette muſique, pour la légèreté & le goût, à celle que Rouſſeau avoit entendue, à la même époque, à Veniſe & en d'autres villes d'Italie.

Mais ce qui prouve qu'on ne doit pas attribuer à l'accent

l'accent de la langue française les défauts qu'on reproche à la musique du siècle de Louis XIV, c'est que ces mêmes défauts ont disparu dans l'*Œdipe* de Sacchini, dans la *Didon* de Piccini, ainsi que dans les chefs-d'œuvre de Gluck.

On ne fait plus en France de cette musique française en vogue au temps de Lulli & de Rameau. Ce n'est pas que nos compositeurs vaillent intrinsèquement mieux que ces deux célèbres musiciens; car beaucoup sont loin du génie & du savoir de ceux-ci: mais ils sont nés à une époque où la musique est plus perfectionnée à bien des égards, & où elle a pris une direction plus heureuse.

Pour classer les hommes avec justice, il faut toujours voir ce qui les a précédés & ce qui existoit de leur temps; car ce n'est qu'ainsi qu'on peut apprécier leurs efforts & leur génie naturel.

Pour se convaincre que ce n'est point aux défauts de la langue française qu'il faut toujours attribuer la froideur ou l'insignifiance des compositions soporifiques des musiciens sans inspiration & sans goût, il suffit d'entendre les beaux airs des opéras de Paisiello, de Cimarosa & de Mozart, avec des paroles françaises un peu soignées.

Cependant il est certain que la langue italienne est plus musicale que la française; 1°. en ce qu'elle est plus douce, n'ayant point, comme cette dernière, une foule de voyelles nasales qui l'assourdissent; & 2°. parce que les poëtes italiens s'attachent beaucoup plus que les nôtres à donner des formes musicales aux vers lyriques, soit par la symétrie du rhythme, soit par la coupe des morceaux.

Cependant, quoique la langue française ne soit pas la plus propre à être mise en musique, elle fournit la preuve qu'elle n'y est point opposée chaque fois qu'elle s'associe au génie des grands compositeurs, après avoir été maniée par un bon poëte.

La *mélodie* est sans contredit l'actrice principale de la pièce, mais les autres parties coopèrent chacune plus ou moins à son effet, selon le cas. Telle peinture est du ressort de l'acteur, telle autre de celui de l'orchestre: il ne faut rien confondre.

Les beaux accords peignent nécessairement quelque chose, puisqu'ils vont à l'ame & au cœur; mais l'ennui naîtroit bientôt du calme trop prolongé d'une série d'accords, si le rhythme n'en venoit varier la forme & fleurir la *mélodie* principale, & même, de temps à autre, les accessoires. Il nous faut du mouvement & de la variété pour nous plaire & tenir notre attention éveillée jusqu'à l'entier épuisement de nos forces. Arrivés à ce point, il nous faut du repos; car lui seul peut alors renouveler notre énergie & notre appétit.

Des petits chants & de deux chants.

Si Rousseau a tant déclamé contre l'harmonie, c'est qu'il n'étoit point harmoniste, & qu'il se croyoit mélodiste, à cause de quelques jolis chants qu'il avoit rencontrés avec assez de bonheur, & qui sont devenus proverbes à force d'être répétés.

Mais comme il étoit hors d'état de concevoir un morceau à plusieurs parties qui eût demandé quelques développemens, & qu'il n'eût même pu dessiner un grand duo, il dit:

« *Il suit encore que, malgré la diversité des parties que l'harmonie a introduites, & dont on abuse tant aujourd'hui sitôt que deux mélodies se font entendre à la fois, elles s'effacent l'une l'autre & demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puissent être chacune séparément.* »

Voici ce qui s'adressoit à Rameau:

« *D'où l'on peut juger avec quel goût les compositeurs français ont introduit à leur opéra l'usage de faire servir un air d'accompagnement à un autre air; ce qui est comme si on s'avisoit de réciter deux discours à la fois, pour donner plus de force à leur éloquence.* »

Il est facile de s'apercevoir que le vrai & le faux sont encore ici mêlés à dessein pour tromper ceux qui se laissent conduire par les mots, sans prendre garde où on les mène; car on ne peut confondre sans malice ceux qui abusent de la facilité d'entasser parties sur parties, *sans qu'il en résulte d'autre effet que plus de bruit & moins de clarté*, avec l'homme de talent qui fait un tout de deux *mélodies* qu'il unit avec art.

Que diroit Rousseau, s'il s'éveilloit à un beau final des opéras de Mozart, de Cimarosa ou de Paisiello?

Sans doute que sa bile contre l'harmonie se calmeroit en voyant l'unité respectée dans ces magnifiques ouvrages, malgré l'étonnante diversité qui s'y trouve. Mais cette *unité*, ce n'est pas pour des oreilles sorties d'hier de la hutte sauvage ou des sombres forêts qu'elle existe, mais pour celles de l'homme civilisé, qui a été amené par degrés à saisir & à goûter tout ce qu'un si riche tableau a d'admirable & de ravissant dans sa complication & sa vaste étendue.

Faire servir un air d'accompagnement à un autre air, n'est nullement la même chose que de déclamer deux discours à la fois; car les langues parlées ou de convention n'étant point composées, comme la musique, de sons qui s'*harmonisent*, mais de mots qui ne s'*harmonisent pas*, il est impossible que ces mots soient entendus à la fois sans confusion & sans blesser la raison.

Mais dans la musique, au contraire, l'ensemble de plusieurs discours est une chose toute simple & de tous les instans, parce que ces discours sont tellement conçus, qu'ils s'appartiennent mutuellement, & ne présentent, dans leur ensemble, qu'un seul & même tout.

Or, si le cas particulier, contre lequel Rousseau dirige ici les traits de la satyre, peut être blâmé, c'est quand le compositeur entreprend au-delà de ses forces.

Quoi qu'il en dise, l'air des *Sauvages* accompagne avec beaucoup d'effet le chœur auquel il est joint, & Rousseau qui le critique, auroit pu travailler toute sa vie avant d'en faire autant.

Mais pour un Mozart qui s'est fait admirer dans son *Don Juan*, en faisant entendre ensemble trois morceaux de genres différens, ce qui est un vrai tour de force, que de gens ne révèlent, dans ces entreprises hasardeuses, que ce qu'ils voudroient pouvoir tenir toujours bien caché!

Il y a loin de cet art profond à celui de faire quelques petits airs de loin en loin; mais ces vaudevilles, ces bagatelles, qui sont la petite monnoie avec laquelle les gens médiocres achètent à bon marché le suffrage de la multitude, il ne faut pas les dédaigner, car ils ont leur mérite & leur place; mais il ne faut pas non plus les caser trop haut, & mettre Dezède au-dessus de Gluck ou de Mozart. Il nous faut de la *mélodie*, du chant, disent tous ceux qui ne sont pas musiciens, ou ceux qui le sont peu.

Le chant est, sans contredit, la partie la plus précieuse de telle composition musicale que ce soit, sans en excepter même les morceaux de facture; car le génie ne doit être affranchi, dans aucun morceau, de l'obligation d'inventer un dessin propre à intéresser ou plaire; mais il s'en faut bien que tout le talent du vrai compositeur soit dans la création d'un joli motif, ou de plusieurs qui se succèdent, sans s'appartenir réciproquement.

Il nous faut du chant! Eh! Messieurs, à qui n'en faut-il pas, si ce sont de jolies pensées rendues avec grâce, ou des sentimens peints avec chaleur que vous demandez?

Si ce ne sont, au contraire, que de petites phrases *sautillées & communes*, alors dites que vous voulez *des chants à votre portée*, & qui vous excitent à danser. Mais apprenez en même temps que le chant est capable de toute expression, & qu'une *mélodie* peut être noble, sensible, majestueuse, tendre, religieuse, énergique, pleine d'amour ou de fureur, de gaieté ou de tristesse, de retenue ou d'abandon; & que si le trivial vous plaît exclusivement, vous direz qu'il n'y a point de chant dans tout ce qui n'aura point cette teinte, ce mouvement qui vous réveille, *& vous fait sentir votre existence trop commune.*

Vous ne trouverez peut-être pas de chant dans les beaux airs des plus grands maît es, si le style en est trop large & trop élevé pour vous.

Les véritables beautés de la musique ne sont pas toutes à la portée du vulgaire, & l'on ne doit pas vouloir faire continuellement descendre les arts jusqu'à ceux dont l'ame est toujours terre à terre & voisine du ruisseau; car c'est moins les perfectionner que les avilir.

Si la perfection tend à simplifier & à rendre tout concevable & intelligible, ce n'est que pour ceux dont la sensibilité est exercée & ennoblie par l'habitude d'entendre de bons & de beaux ouvrages, & non pour des brutes qui n'ont l'idée de rien encore.

Des différentes mélodies.

La *mélodie* peut être *univoque* ou *polivoque*, ou successivement l'une & l'autre.

La *mélodie univoque* est celle qui est restreinte à une seule note dans chaque accord, soit au levé, soit au frappé de la cadence.

La *mélodie polivoque* est celle qui fait l'office de plusieurs voix, en s'emparant, dans chaque accord, de plusieurs notes différentes.

Elle est *bivoque* quand elle fait l'office de deux voix; *trivoque*, quand elle en remplace trois; *quadrivoque*, quand elle s'empare de quatre notes du même accord.

Pour concevoir ce nouvel aperçu, il faut s'imaginer, 1°. que la musique est, pour chaque accord, un ensemble de tierces qui sont répétées ou répétables dans chaque octave du clavier du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave, selon que l'on procède de l'une ou de l'autre manière.

2°. Que chaque voix n'a uniquement qu'une seule de ces notes qui lui soit destinée; mais qu'en devenant *polivoque*, elle peut, autant que son étendue le lui permet, passer à chacune de ces diverses voix ou notes, & faire l'office de deux, de trois, de quatre, de cinq, de six, de sept, de huit, de neuf, de dix ou de quinze à seize voix différentes, autant que cela est conciliable avec les formes de la *mélodie*.

Un chant strictement univoque est renfermé dans les bornes d'une seconde ou au plus d'une tierce, & voici comment.

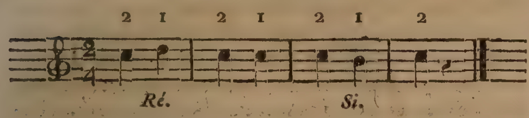
Les accords se composent de tierces, parce que ce n'est pas à la seconde que les notes s'harmonisent, mais à la tierce, & que s'harmonisant à la tierce, une note & sa tierce majeure ou mineure ne peuvent se faire entendre même successivement, sans que l'on n'aperçoive leur consonnance; & cette consonnance, c'est la faculté de pouvoir être entendues à la fois, parce qu'elles s'accordent entr'elles. Or, comme on ne peut les entendre ensemble que par deux voix différentes, l'idée de cet ensemble réveille l'idée de deux voix, & quand cet ensemble suppose trois voix, la *mélodie* qui réveille cette idée est alors trivoque.

Non-seulement une voix a la faculté de suppléer ainsi en quelque sorte à plusieurs qui sont contiguës, mais elle peut aussi fai e l'office de deux parties qui en supposent une ou plusieurs entr'elles deux; comme

lorsqu'on fait des quintes sans faire la tierce qui les sépare, ou des septièmes sans faire la tierce & la quinte qui séparent les deux termes qui les séparent harmoniquement. Les octaves supposent également deux intervalles qu'ils séparent dans les accords parfaits, & trois dans ceux de septième.

Quelques exemples achèveront d'éclaircir ma pensée.

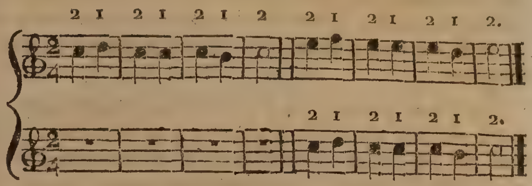
Chant univoque.



Dans ce chant, il n'y a que *ré* & *si* qui pourroient être entendus à la fois, comme formant une consonnance, une tierce harmonique.

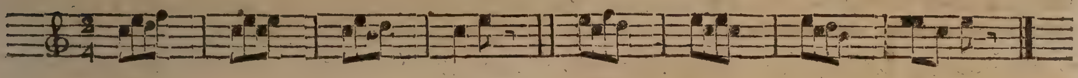
Si l'on passoit, au contraire, à la tierce au-dessus, alors ces deux chants ne pourroient pas seulement être entendus successivement, mais tous deux à la fois & d'un bout à l'autre.

Exemple.

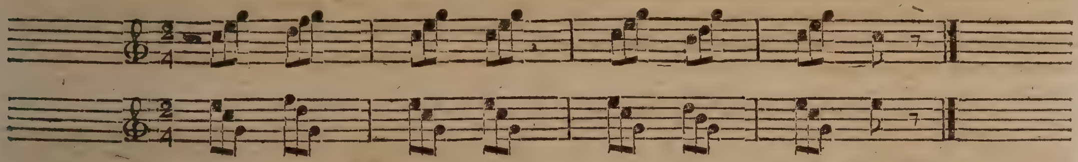


Voici comme une seule voix pourroit rendre à peu près ce même effet dans une *mélodie bivoque.*

Exemple.



Mélodie trivoque.

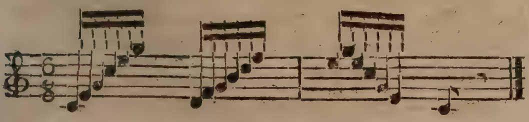


Dans cette *mélodie trivoque*, il ne se trouve que des degrés harmoniques; mais si les degrés mélodiques, qui séparent les degrés harmoniques, se faisoient entendre entre ceux-ci, la *mélodie* n'en seroit pas moins trivoque.

Exemple.

Autre mélodie trivoque.

Exemple *d'une mélodie sextivoque ou à six voix, en une seule partie.*



Ces exemples s'expliquent assez d'eux-mêmes, d'après ce qui est dit précédemment, pour n'avoir pas besoin d'éclaircissemens ultérieurs; nous ajouterons seulement que, dans la *mélodie polivoque*, on remplit assez souvent toutes les obligations que chacune des voix différentes impose; mais que très-souvent aussi on ne donne de conséquent qu'au dernier des antécédens, à moins qu'on n'y entende le triton, qui exige une double conséquence ou résolution, de même que la fausse quinte, la seconde superflue, la septième diminuée & la sixte superflue.

On n'entendra donc pas *fa si* dans une *mélodie* sans qu'on ne desire entendre *mi ut*; *si fa*, sans desirer *ut mi*; *fa sol* ♯, sans desirer *mi la*; *sol* ♯ *fa*, sans qu'ils appellent *la mi*, à moins qu'une autre résolution ne soit substituée à celle-ci en modulant différemment.

Ce que l'on croit une affaire de goût ou de génie est donc une conséquence nécessaire, d'où l'on ne peut s'écarter sans violer les lois de la logique musicale.

De la logique musicale.

Les musiciens n'ont aucune idée de cette logique, non plus que la plupart de ceux qui écrivent ne se doutent des règles métaphysiques qu'ils observent dans la suite des idées qu'ils enchaînent eux-mêmes pour former un discours ou une lettre, ou tel écrit que

ce soit ; le bon sens les guidant seul dans cette opération à laquelle ils sont plus ou moins propres, selon leurs facultés naturelles, ou selon les modèles dont ils sont nourris, & l'habitude qu'ils ont acquise.

Le sentiment qui nous a conduits à unir l'antécédent avec le conséquent, nous a ensuite amenés à faire accorder une phrase avec celle qui est sa conséquence naturelle. L'alliance des phrases a été suivie de celle des reprises ou des divisions maximes du discours.

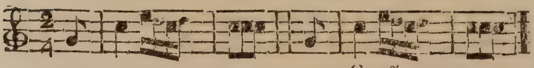
Les notes peuvent bien n'être unies immédiatement que par le seul fil logique qui les fait s'appartenir mutuellement comme voisines mélodiques, & prises dans les cordes du genre fondamental, qui est le diatonique ; ou comme voisines & prises dans deux genres différens ; savoir : l'une dans le diatonique, l'autre dans le chromatique ou l'inverse ; ou enfin, l'une dans l'enharmonique, & l'autre dans le chromatique ou l'inverse. Elles peuvent encore s'unir immédiatement comme voisines harmoniques, ou comme appartenant au même accord.

Elles peuvent aussi cadencer médiatement entre elles, de ces différentes manières, par l'interposition d'un second antécédent ou de plusieurs, entre le premier antécédent & son conséquent, ainsi qu'il a été déjà prouvé par les *mélodies* polivoques, dont nous avons donné des exemples.

La parenté des phrases s'augmente, soit par la communauté des dessins, établie par la correspondance exacte des intonations & des mouvemens, ou par celle du rhythme seulement.

La double parenté des intonations parfaitement correspondantes, & celle de l'exactitude du dessin ou du rhythme ne sont qu'un écho quand elles ont lieu à l'unisson, & comme dans l'exemple qui suit.

Phrase antécédente. *Écho ou répétition.*

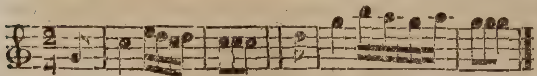


Conséquente.

La répétition à l'octave au-dessus & au-dessous n'est également qu'une sorte d'écho.

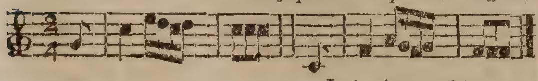
L'écho à la quinte ou à la quarte forme une imitation parfaite, sous le rapport de la correspondance exacte entre les intervalles.

Antécédente. *Conséquente à la quinte.*



Imitation parfaite.

Antécédente. *Conséquente à la quinte au-dessous.*



Imitation parfaite.

L'imitation à la quinte ou à la quarte peut être prise à l'octave au-dessus, & alors l'imitation à la quinte au-dessous est celle à la quarte au-dessus, prise une octave plus bas, & celle à la quarte au-dessous est une imitation à la quinte au-dessus, descendue d'une octave.

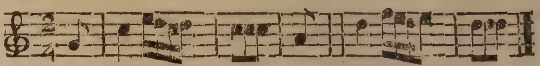
Cette imitation parfaite à la quinte ou à la quarte au-dessus ou au-dessous, étoit ce que les Anciens entendoient par consonnances ; car leurs consonnances étoient la même *sonance* sur d'autres cordes qui rendoient exactement le même air ; & comme ces consonnances, concordances ou correspondances parfaites n'ont lieu qu'à l'octave, à la quinte & à la quarte, il n'y avoit de consonnances, chez eux, qu'à l'octave, à la quinte & à la quarte.

A tout autre intervalle les imitations sont *dissonantes*, en ce qu'elles n'ont pas la même *sonance*, en ce qu'elles ne concordent qu'imparfaitement, puisqu'elles ne rendent les mêmes chants qu'avec des différences qui rendent mineur un intervalle majeur, ou majeur un intervalle mineur.

D.

La dissonance est dans l'*ut* naturel.

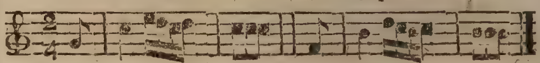
D.



La dissonance est dans le *fa* naturel.

Les *dissonances* des Anciens étoient donc, à cet égard, des *différences* dans la *mélodie*, & non pas des sons qui, entendus à la fois, se repoussoient mutuellement, comme ne pouvant former un tout harmonieux.

Antécédente. *Conséquente.*



D DDDD DDD.

On voit bien que *fa si* de la phrase conséquente ne répond pas exactement à *sol ut* de l'antécédente, puisque celle-ci fait une quarte juste, pendant que la conséquente fait un triton.

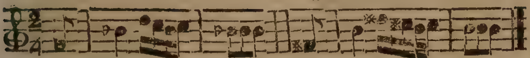
Si ré ne répondent pas non plus, sans *différence*, à *ut mi*, puisque *si ré* est une tierce mineure, & *ut mi* une tierce majeure.

Ut si ne répondent pas non plus à *ré ut* ; le signe D qui indique ici les différences ou les dissonances, est justement placé sur chacune des notes de la seconde phrase de cet exemple.

Pour que les notes *fa si*, *ré ut si ut si*, répondissent exactement à celles *sol ut*, *mi ré ut ré ut*, il faudroit les changemens ci-après.

EXEMPLE.

Un demi-ton plus haut.



Mais alors la conſéquente ne ſeroit plus dans le ton de l'antécédente, & ce ſeroit éviter une différence par une autre, & conſerver l'unité de deſſin aux dépens de l'unité de ton, qui lui eſt préférable.

DDDD DDD.

Les différences qui ſe trouvent dans la conſéquente de cet exemple pourroient s'évanouir par le moyen du *ſi*♭ & du *mi*♭, ou du *ſol*♯ & du *fa*♯; mais ce ſeroit aux dépens de l'unité de ton.

Il eſt donc bien évident, par ces exemples, qu'il n'y a de *conſonnance* ou de *concordance* qu'à l'octave, à la quinte ou à la quarte, & que l'imitation à tout autre intervalle a plus ou moins de *différences* ou de *diſſonances*, ou de *ſonances*, qui diffèrent du modèle qu'elles imitent.

Il eſt bien certain que les Anciens ne chantoient qu'à l'uniſſon ou à l'octave; jamais leur muſique ne faiſoit entendre ni quintes, ni quartes, ni tierces, ni ſixtes, ni ſeptièmes, ni ſecondes *ſimultanées*, mais des ſecondes, des ſeptièmes, des ſixtes, des tierces, des quartes ou des quintes *ſucceſſives*. Or, quand ils parloient de ces intervalles, ce n'étoit donc pas ſous le rapport de l'harmonie ſimultanée, mais toujours relativement à la *mélodie* & à la même partie, & non par rapport à deux ou à pluſieurs parties différentes, en tel nombre que ce ſoit, puiſqu'il n'y avoit jamais qu'une ſeule & même partie que l'on chantoit à l'uniſſon ou à l'octave, ſelon le diapaſon de ſa voix, ou ſelon l'effet que l'on vouloit produire.

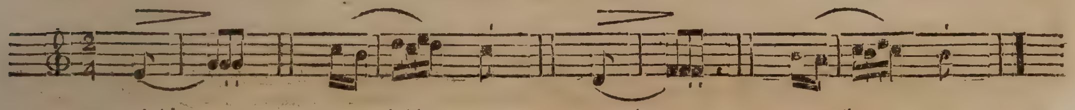
Il eſt donc abſurde de croire que les Anciens aient déclaré que la quinte & la quarte ſont des *conſonnances parfaites*, ſous le rapport de la ſimultanéité, & qu'ils aient dit que les tierces & les ſixtes ſont des *diſſonances*, ſous le même rapport, puiſque cela eſt abſolument contraire au ſentiment muſical, à la vérité, & à ce qu'ils avoient à expliquer relativement à la *mélodie* dont ils s'occupoient uniquement; l'harmonie à l'octave n'ayant point d'autres règles que la ſimple *mélodie*.

Il eſt incroyable que j'arrive encore à temps pour démontrer ces vérités qui devroient être connues depuis bien des ſiècles, puiſqu'elles ſont une conſéquence naturelle & immédiate de ce que les Anciens ne chantoient point à d'autres intervalles qu'à l'uniſſon ou à l'octave; de ce que notre organiſation s'oppoſe formellement à ce que nous chantions à la quinte ou à la quarte l'un de l'autre, & de ce qu'elle nous invite à concerter à la tierce & à la ſixte, qu'elle nous fait goûter & chérir.

Si je m'appeſantis ſur ces vérités, c'eſt que les erreurs qui leur ſont oppoſées, ſont tellement enracinées, que, malgré toute la force des raiſons qui les combattent, & le témoignage irrécuſable de notre oreille ou de notre conſcience muſicale, il eſt fort douteux qu'elles faſſent changer d'opinion ceux qui ſe les ſont entaſſées dans la tête, car telle eſt la puiſſance des préjugés.

On peut ſéparer une phraſe conſéquente de ſon antécédente par une autre antécédente qui a ſa conſéquente après la conſéquence de la première; & l'on peut appeler *conſéquence alterne* cette diſtribution des phraſes correſpondantes.

EXEMPLE *des conſéquences alternes.*



1^er^. antécéd. 2^e^. antécéd. 1^er^. conſéq. 2^e^. conſéq.

Les notes *mi ſol ſol ſol* ont pour conſéquent celles *ré fa fa fa*.

Celles *ut ſi ré ut mi ré ut* ont pour conſéquent *ſi la ut ſi ré ut ſi*.

Il eſt aiſé de remarquer, par la conformité du deſſin, laquelle de ces phraſes répond à l'autre. On pourroit diſtribuer ces deſſins à deux parties différentes qui ſe répondroient.

1°. En plaçant le premier antécédent & le premier conſéquent dans une partie, & le ſecond antécédent & le ſecond conſéquent dans l'autre.

2°. En plaçant les deux antécédens dans une partie, & les deux conſéquens dans l'autre.

3°. En plaçant le premier antécédent & le dernier conſéquent dans une partie, & le ſecond antécédent & le premier conſéquent dans l'autre.

J'ai déjà parlé de la manière d'embellir une *mélodie* ſimple, à l'article GOUT DU CHANT. Cet art, qui eſt une des parties de la compoſition, eſt celle que poſſèdent le mieux les grands chanteurs d'Italie qui ont été ſucceſſivement les maîtres de goût du Monde entier.

Chargés de répéter pendant ſix mois les mêmes airs, il eſt tout ſimple qu'ils aient cherché à ſe déſennuyer de cette fatigue, en ornant d'abord, dans ces airs, ce qui ſe prêtoit le mieux à la broderie.

Mais cette ſeconde combinaiſon, uſée elle-même à force d'être répétée, le chanteur la doubla, la tripla & la quadrupla.

Le *variateur* ne connut bientôt plus de bornes que celles des moyens de ſa voix & des combinaiſons de ſon génie.

Mais le vrai goût permet-il qu'on aille juſque-là?

Dans les variations d'un thème, cela peut ſe tolérer; mais dans l'exécution d'un air qu'on ne chante qu'une ſeule fois, le goût s'y oppoſe formellement, parce qu'il veut que le deſſin du compoſiteur ſoit toujours bien reconnu à travers la broderie, & plus que le nu ne ſe fait ſentir, dans la peinture, ſous les vêtemens qui le couvrent. En uſer autrement, ce n'eſt plus embellir la nature, c'eſt l'étouffer.

La *mélodie*, meſurée ou non, peut ſe modifier ou ſe varier par différens moyens.

1°. Par le mouvement;

2°. Par le rhythme;

3°. Par l'harmonie ou la *mélodie*, ſoit diatonique, ſoit chromatique;

4°. Par l'harmonie, la *mélodie* & le rhythme réunis.

Par le mouvement, on alonge ou raccourcit la durée de chaque membre de la cadence mélodique.

Par le rhythme, on rend ſes membres égaux ou inégaux, répétés ou non répétés.

Par l'harmonie, on ajoute à l'un des membres, ou à tous deux, une note qui appartient au même accord que ces membres.

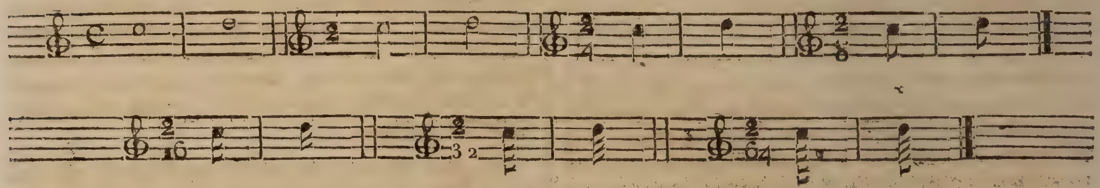
Par la *mélodie*, on place, s'il y a lieu, entre l'antécédent & le conſéquent, le degré mélodique qui les ſépare.

Par la *mélodie*, l'harmonie & le rhythme réunis, on varie la cadence mélodique de toutes les manières poſſibles.

Suppoſons que nous ayions à modifier ou varier la cadence mélodique *ut ré*.

Par le mouvement *déſigné par les figures des notes*, elle pourra être ſucceſſivement deux rondes, deux blanches, deux noires, deux croches, deux doubles-croches, deux triples ou deux quadruples.

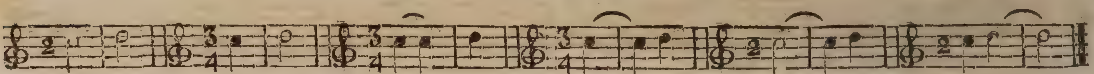
Exemple.



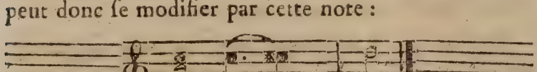
Par le mouvement déſigné par les différens termes italiens conſacrés à cet uſage, cette cadence mélodique pourra être ſucceſſivement *largo*, *lorghetto*, *andantino*, *andante*, *allegretto*, *allegro*, *preſto* & *preſtiſſimo;* ſans compter les intermédiaires de ces termes.

Le rhythme peut mettre à trois temps ce qui eſt à deux, ou à deux ce qui eſt à trois, & il peut ſyncoper ce qui ne l'eſt pas.

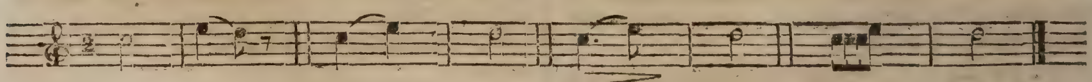
Exemple.



La cadence *ut ré* étant mélodique ou conjointe, elle n'a point d'intermédiaire diatonique; mais elle a un intermédiaire chromatique qui eſt l'*ut* dièſe. Elle peut donc ſe modifier par cette note:

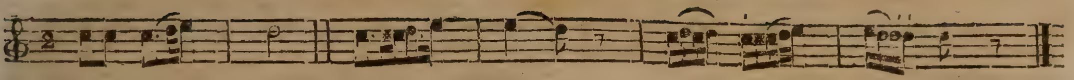


Elle peut ſe modifier enſuite par une note appartenant au même accord que l'*ut*, par *mi*, par exemple; & ce *mi* peut être employé des diverſes manières ci-après déſignées.



On peut varier le rhythme de ces trois notes *ut mi ré* de cent manières différentes.

Enſuite on peut remplir l'intervalle *ut mi*, ſoit par *ré*, ſoit par *ut* ♯ & *ré;* ce qui fournit encore le moyen de varier le rhythme de ces notes d'un plus grand nombre de manières différentes. Voici quelques exemples qui mettront ſur la voie.



Mais comme l'accord parfait d'*ut* s'étend juſqu'à *ſol*, & à pluſieurs octaves au-deſſus & au-deſſous d'*ut mi ſol*, il s'enſuit que les manières différentes dont on peut varier & modifier le fond *ut ré*, eſt preſqu'incalculable. (Voyez mes articles MUSIQUE, PROPOSITION & MESURE.) (*De Momigny.*)

MÉLODIE, *ſ. f.* Succeſſion de ſons tellement ordonnés ſelon les lois du rhythme & de la modulation, qu'elle forme un ſens agréable à l'oreille. La *mélodie* vocale s'appelle *chant*, & l'inſtrumentale, *ſymphonie.*

L'idée du rhythme entre néceſſairement dans celle de la *mélodie :* un chant n'eſt un chant qu'autant qu'il eſt meſuré; la même ſucceſſion de ſons peut recevoir autant de caractères, autant de *mélodies* différentes, qu'on peut la ſcander différemment; & le ſeul changement de la valeur des notes peut défigurer cette même ſucceſſion, au point de la rendre méconnoiſſable. Ainſi la *mélodie* n'eſt rien par elle-même; c'eſt la meſure qui la détermine, & il n'y a point de chant ſans le temps. On ne doit donc pas comparer la *mélodie* avec l'harmonie, abſtraction faite de la meſure dans toutes les deux; car elle eſt eſſentielle à l'une & non à l'autre.

La *mélodie* ſe rapporte à deux principes, ſelon la manière dont on la conſidère. Priſe par les rapports des ſons & par les règles du mode, elle a ſon principe dans l'harmonie; puiſque c'eſt une analyſe harmonique qui donne les degrés de la gamme, les cordes du mode, & les lois de la modulation, uniques élémens du chant. Selon ce principe, toute la force de la *mélodie* ſe borne à flatter l'oreille par des ſons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs; mais priſe pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'eſprit de diverſes images, émouvoir le cœur de divers ſentimens, exciter & calmer les paſſions, opérer, en un mot, des effets moraux qui paſſent l'empire immédiat des ſens, il lui faut chercher un autre principe : car on ne voit aucune priſe par laquelle la ſeule harmonie & tout ce qui vient d'elle puiſſent nous affecter ainſi.

Quel eſt ce ſecond principe? Il eſt dans la nature, ainſi que le premier; mais pour l'y découvrir, il faut une obſervation plus fine, quoique plus ſimple, & plus de ſenſibilité dans l'obſervateur. Ce principe eſt le même qui fait varier le ton de la voix quand on parle, ſelon les choſes qu'on dit, & les mouvemens qu'on éprouve en les diſant.

C'eſt l'accent des langues qui détermine la *mélodie* de chaque nation; c'eſt l'accent qui fait qu'on parle en chantant, & qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, ſelon que la langue a plus ou moins d'accent. Celle dont l'accent eſt plus marqué doit donner une *mélodie* plus vive & plus paſſionnée; celle qui n'a que peu ou point d'accent ne peut avoir qu'une *mélodie* languiſſante & froide, ſans caractère & ſans expreſſion. Voilà les vrais principes; tant qu'on en ſortira & qu'on voudra parler du pouvoir de la muſique ſur le cœur humain, on parlera ſans s'entendre, on ne ſaura ce qu'on dira.

Si la muſique ne peint que par la *mélodie*, & tire d'elle toute ſa force, il s'enſuit que toute la muſique qui ne chante pas, quelqu'harmonieuſe qu'elle puiſſe être, n'eſt point une muſique imitative, &, ne pouvant ni toucher ni peindre avec ſes beaux accords, laſſe bientôt les oreilles, & laiſſe toujours le cœur froid.

Il ſuit encore que, malgré la diverſité des parties que l'harmonie a introduites, & dont on abuſe tant aujourd'hui, ſitôt que deux *mélodies* ſe font entendre à la fois, elles s'effacent l'une & l'autre & demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puiſſent être chacune ſéparément : d'où l'on peut juger avec quel goût les compoſiteurs français ont introduit, à leur opéra, l'uſage de faire ſervir un air d'accompagnement à un chœur ou à un autre air; ce qui eſt comme ſi on s'aviſoit de réciter deux diſcours à la fois, pour donner plus de force à leur éloquence. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.) (*J. J. Rouſſeau.*)

MÉLODIEUX, *adj.* Qui donne de la mélodie. *Mélodieux*, dans l'uſage, ſe dit des ſons agréables, des voix ſonores, des chants doux & gracieux, &c. (*J. J. Rouſſeau.*)

Les poëtes donnent ſouvent l'épithète d'*harmonieux* à ce qui eſt *mélodieux*, ou de *mélodieux* à ce qui eſt harmonieux; confondre les accords avec les chants, ou ceux-ci avec les accords, eſt une de ces mépriſes qu'on leur paſſe quand leurs vers ſont harmonieux & pleins de ſens & d'images. (*De Momigny.*)

MÉLODISTE, *adj.* Celui qui poſſède à un degré remarquable l'art de créer des *mélodies* agréables, & celui qui en eſt amateur paſſionné.

Quand de jeunes compoſiteurs qui cherchoient à marcher ſur les traces de Gluck, ou ſur celles de Sacchini & de Piccini, tentèrent de s'emparer du théâtre de l'Opéra comique, concurremment avec Grétry, qui y régnoit preſque ſeul depuis aſſez long-temps, le public, ou ce que l'on confond avec lui, ſe diviſa en deux partis : l'un, compoſé des partiſans excluſifs de Grétry & de Monſigny, pouvoit ſe nommer le *parti des mélodiſtes;* l'autre, qui accueilloit de préférence les nouveau-venus, pouvoit s'appeler le *parti des harmoniſtes.*

On ſe doute bien que la perſuaſion & le zèle ne figuroient pas ſeuls dans cette lutte, & que la riva-

lité favoit mettre en jeu toutes les paſſions haineuſes. Dans toutes les diſputes, l'ignorance abuſée & la fureur de l'eſprit de parti étouffent ordinairement la voix du ſavoir & de la raiſon.

Aux yeux des *mélodiſtes* outrés, l'harmonie n'étoit que du *bruit* & de la *confuſion ;* les *effets*, que du *fracas ;* la *ſcience*, que de la *pédanterie*.

Pour les harmoniſtes auſſi peu modérés, les jolis chants n'étoient que des vaudevilles des Ponts-Neufs, & les opéras de ces *mélodiſtes*, que de la muſique foible ou de guinguette.

Quelques vieilles perruques qui avoient tenté de repouſſer Gluck & Sacchini en faveur de Rameau, n'étoient pas moins acharnés dans ce nouveau combat.

Quelle que ſoit la force de l'habitude & des préjugés, dès qu'un art a fait des progrès réels dans un pays voiſin, ces progrès percent tôt ou tard dans la contrée même où l'on ſemble le moins diſpoſé à les accueillir.

Aſſurément les *mélodiſtes* avoient bien raiſon de chérir dans Grétry le naturel & la ſimplicité, le tact ſpirituel & vrai; mais ils ne pouvoient empêcher le génie puiſſant & tragique de Gluck de ſe manifeſter dans les ouvrages de ce grand-homme, ni le charme de Piccini & de Sacchini de ſe faire ſentir dans leurs productions fleuries & dramatiques; ils ne pouvoient interdire à Mozart de ſe placer au-deſſus de tous ceux-ci par ſa force muſicale, & de mettre l'Allemagne même au-deſſus de l'Italie, à quelques égards; ni à ces deux Empires de laiſſer la France derrière eux dans ſes compoſiteurs indigènes.

Si MM. Méhul, Chérubini, Leſueur, Berton, Kreutzer, Boyeldieu & autres, ont pris pour modèles d'autres ouvrages que ceux de Duni, de Philidor, de Monſigny & de Grétry, c'eſt que, marchant avec leur ſiècle, ils ont dû profiter des partitions de l'Allemagne & de l'Italie, dans leſquelles l'art muſical ſe montre ſi ſupérieur, ſous divers rapports, à ce qu'il eſt véritablement dans les premières colonnes de l'opéra comique de France. Qu'un amateur, tel que Daleyrac, ſe ſoit contenté de glaner dans les champs battus par ſes prédéceſſeurs, en mêlant quelques fleurettes des bords de la Garonne aux bouquets & aux gerbes de ceux-ci, on ne peut qu'y applaudir, puiſqu'il a réuſſi à plaire en prenant ce parti analogue à ſes moyens. Mais des hommes de l'art ne devoient point ſe renfermer dans ces mêmes limites; ils devoient s'ouvrir une carrière plus vaſte, & cette carrière, toute tracée chez l'étranger, n'avoit beſoin que d'être appropriée à notre ſcène; c'eſt ce qu'ont exécuté avec plus ou moins de génie, de ſcience, de bonheur, de talent ou d'adreſſe, les divers compoſiteurs qui ont travaillé pour le théâtre depuis trente ans environ, & que je m'abſtiens de claſſer pour bien des raiſons; d'abord parce que je n'apprendrois rien à mes contemporains, qui ſavent, comme moi, les mettre chacun à leur place; & enſuite parce qu'il ne faut pas trop ſe hâter de prononcer le jugement définitif qui doit être adreſſé à la poſtérité; car il eſt trop difficile d'être entièrement vrai ſur ces ſortes de jugemens, quand ils ſe rendent en préſence de ceux qu'ils concernent, les ménagemens pour les uns devenant des injuſtices à l'égard des autres.

D'ailleurs, les hommes de talent & de génie ſont tellement différens entr'eux, qu'on ne peut ſouvent placer avec une entière juſtice l'un avant l'autre, mais ſeulement dans une cathégorie différente.

Quand on diſputoit pour Piccini contre Gluk, n'étoit-ce pas manquer de jugement? Le *faire* de l'un reſſemble-t-il à celui de l'autre? Pour moi, je ſuis comme l'enfant qui diſoit : *j'aime bien papa, j'aime bien maman*. Gluck étoit le papa; mais falloit-il pour cela chagriner Piccini qui avoit tant de charmes?

On a tourmenté deux habiles gens, on leur a fait expier à chacun leur génie, comme s'il eût été un crime, plutôt que de les rendre également heureux en applaudiſſant convenablement à l'un & à l'autre.

Ce n'eſt pas dans la rue des *Petits-Chants* que l'on eût dit loger Piccini, mais dans celle du *Chant-Fleuri*.

Les *mélodiſtes* de cette époque avoient établi Gluck rue du *Grand-Hurleur ;* mais c'eſt avec plus de paſſion que de ſens, qu'ils donnoient ainſi ſon ſignalement & ſon adreſſe.

On hurloit à l'Opéra avant Gluck, on y crie trop encore; mais c'eſt à lui qu'on doit ce que cette ſcène majeſtueuſe & impoſante a de vraiment tragique, de noble & de pompeux.

La manière ridiculement doucereuſe du chant français, dans ſa vieille affectation, étoit vraiment inſupportable, & devoit faire place à l'énergie. On a outré celle-ci, mais on peut corriger ce défaut maintenant qu'on a une plus juſte idée de la vérité & des convenances théâtrales.

Quand on reproche à Gluck de ne point chanter, on oublie les beaux airs, les belles mélodies dont il a paré ſes ouvrages.

Il eſt une choſe à laquelle on ne fait pas aſſez attention : c'eſt que la muſique ſe retenant plus facilement que les paroles, par cette raiſon elle doit, toutes choſes égales d'ailleurs, laſſer par ſes répétitions, plutôt que la poéſie. Chanter les mêmes airs pendant trente ou quarante ans de ſuite, c'eſt trop. Voyez l'Italie, on y change d'airs aux mêmes paroles chaque fois qu'un muſicien ſe trouve aſſez d'inſpiration pour en renouveler la muſique. (*De Momigny.*)

MÉLODRAME, *ſ. m.* Drame mis en muſique. (Voyez OPÉRA.) (*De Momigny.*)

MELOPÉE, *ſ. f.* C'étoit, dans l'ancienne muſique, l'uſage régulier de toutes les parties harmoniques;

niques, c'est-à-dire, l'art ou les règles de la composition du chant, desquelles la pratique & l'effet s'appeloient *mélodie*.

Les Anciens avoient diverses règles pour la manière de conduire le chant par degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en descendant. On en trouve plusieurs dans Aristoxène, lesquelles dépendent toutes de ce principe: que, dans tout système harmonique, le troisième ou le quatrième son après le fondamental en doit toujours frapper la quarte ou la quinte juste, selon que les tétracordes sont conjoints ou disjoints, différence qui rend un mode authentique ou plagal, au gré du compositeur. C'est le recueil de toutes ces règles qui s'appelle *mélopée*.

La *mélopée* est composée de trois parties; savoir: la prise, *lepsis*, qui enseigne au musicien en quel lieu de la voix il doit établir son diapason; le mélange, *mixis*, selon lequel il entrelace ou mêle à propos les genres & les modes; & l'usage, *chrèses*, qui se subdivise en trois autres parties.

La première, appelée *euthia*, guide la marche du chant, laquelle est, ou directe du grave à l'aigu, ou renversée de l'aigu au grave, ou mixte, c'est-à-dire, composée de l'une & de l'autre.

La deuxième, appelée *agogé*, marche alternativement par degrés disjoints en montant, & conjoints en descendant, ou le contraire.

La troisième, appelée *petteia*, par laquelle il discerne & choisit les sons qu'il faut rejeter, ceux qu'il faut admettre, & ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Aristide Quintilien divise toute la *mélopée* en trois espèces, qui se rapportent à autant de modes, en prenant ce dernier nom dans un nouveau sens. La première espèce étoit l'*hypatoïde*, appelée ainsi de la corde hypate, la principale ou la plus basse, parce que le chant régnant seulement sur les sons graves, ne s'éloignoit pas de cette corde, & ce chant étoit propre au mode tragique.

La seconde espèce étoit la *mésoïde*, de *mèse*, la corde du milieu, parce que le chant régnoit sur les sons moyens, & celle-ci répondoit au mode nomique, consacré à Apollon.

La troisième s'appeloit *nétoïde*, de *nète*, la dernière corde ou la plus haute; son chant ne s'étendoit que sur les sons aigus, & constituoit le mode dithyrambique ou bachique. Ces modes en avoient d'autres qui leur étoient subordonnés, & varioient la *mélopée*, tels que l'érotique ou amoureux, le comique, l'encômiaque, destiné aux louanges.

Tous ces modes étant propres à exciter ou calmer certaines passions, influoient beaucoup sur les mœurs, & par rapport à cette influence, la *mélopée* se partageoit encore en trois genres; savoir: 1°. le *systaltique*, ou celui qui inspiroit les passions tendres ou affectueuses, les passions tristes ou capables de resserrer le cœur, suivant le sens du mot grec; 2°. le *diastaltique*, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands sentimens; 3°. l'*euchastique*, qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'ame à un état tranquille.

La première espèce de *mélopée* convenoit aux poésies amoureuses, aux plaintes, aux regrets & aux autres expressions semblables; la seconde étoit propre aux tragédies, aux chants de guerre, aux sujets héroïques; la troisième aux hymnes, aux louanges, aux instructions. (*J. J. Rousseau.*)

La *mélopée* des Modernes n'a point de théorie écrite; mais il n'est point de compositeur qui n'en observe les règles par imitation ou par son propre sentiment des convenances.

On a tant de modèles dans les différens styles & dans chaque genre de mélodie, qu'il faudroit avoir bien peu de tact pour en confondre les couleurs & n'en pas saisir jusqu'aux nuances.

La perfection de notre musique la rend plus propre à exciter ou calmer les différentes passions & les divers sentimens que celle des Anciens; & si l'on ne parle point des effets qu'elle produit, autant que le faisoient les écrivains de l'antiquité, c'est qu'on remarque moins ce qui est plus familier, & que la philosophie a éteint dans les hommes instruits ce goût des récits merveilleux faits pour le bas peuple, qui aimera toujours à repaître son imagination de chimères & de brillans mensonges. Mais il n'est plus permis qu'à la poésie de mentir aux honnêtes gens. (Voyez MÉLODIE.) (*De Momigny.*)

MÉLOS, *s. m.* Douceur du chant. Il est difficile de distinguer, dans les auteurs grecs, le sens du mot *mélos* du sens du mot *mélodie*. Platon, dans son *Protagoras*, met le *mélos* dans le simple discours, & semble entendre par-là le chant de la parole. Le *mélos* paroît être ce par quoi la *mélodie* est agréable: ce mot vient de *μελ*, *miel*. (*J. J. Rousseau.*)

La mélodie est comparée au miel, non-seulement parce qu'elle doit en avoir la douceur & l'agrément, mais le liant & le fondu. La qualité de chaque son ne suffit pas pour former de la mélodie, il faut que leur enchaînement soit naturel, & que le fil logique ne s'y rompe jamais. Comme le miel n'est pas seulement le résultat du suc d'une grande quantité de fleurs, mais celui de ces divers sucs artistement élaborés, de même la mélodie n'est pas seulement le résultat d'une grande quantité de sons divers, mais celui de leur association faite par le goût & le génie, & selon les lois de la logique musicale, qu'il n'est jamais permis d'enfreindre, non plus que de blesser la raison dans le discours parlé ou écrit. (*De Momigny.*)

MÉNESTREL ou MÉNESTRIER. Dès le huitième siècle ce titre étoit connu en France, mais dans une acception différente de celle qu'il reçut dans la suite. Le maître de chapelle du roi Pepin, père de Charlemagne, étoit appelé *ménestrel* ou *minstrel*. On nomma ensuite ainsi le coryphée, ou conducteur de toutes les troupes de musiciens. Enfin, par laps de temps, le pouvoir de la musique sur la munificence publique s'étant affoibli par le grand nombre de ceux qui n'avoient point d'autre subsistance, ces troupes sans chef furent composées de chanteurs, de jongleurs & de *ménestriers*, qui partageoient également les petits gains qu'ils pouvoient faire.

Tous ces musiciens errans étoient en mauvaise réputation dès le temps de Charlemagne, qui leur défendit l'entrée des couvens, & qui, dans son premier Capitulaire d'Aix-la-Chapelle, parle d'eux comme de gens notés d'infamie. Ils n'en continuèrent pas moins à amuser les grands en particulier & le peuple en public. La licence de leurs mœurs fut souvent réprimée par des réglemens de police; & sous le règne de Philippe-Auguste, enveloppés dans la même disgrace que les troubadours, ils furent en même temps bannis du royaume; ce qui imprima sur leur ordre une tache que les efforts du génie & l'austérité des mœurs ne purent entièrement effacer, quoique dans la suite ils fussent rappelés & rétablis, en quelque sorte, dans la faveur publique.

Les chansons étoient alors plus en faveur que jamais. Les *ménestriers* ou *ménestrels* avoient succédé aux troubadours. (*V*. Ménestrier.) Ils chantoient en s'accompagnant d'un instrument à l'unisson.

De tous ceux dont ils se servoient, la harpe étoit le plus ancien & le plus noble : aussi les Romains le plaçoient-ils dans la main de leurs plus grands héros, comme les anciens poëtes grecs plaçoient la lyre. Cet instrument étoit en si grande réputation, que Guillaume de Machan fit, dans le quatorzième siècle, un poëme entier en son honneur, intitulé : *le Dict de la harpe*. Il en parle comme d'un instrument trop noble pour être profané dans les tavernes & les lieux de débauche, & digne d'être joué seulement par des chevaliers, des écuyers, des personnes de rang & des belles dames aux mains blanches & potelées. La harpe avoit alors vingt-cinq cordes : le poëte donne à chacune un nom allégorique. L'une est la *libéralité*, l'autre la *richesse*, une autre la *politesse*; la quatrième est la *jeunesse*, &c. Il applique toutes ces qualités à sa maîtresse, qu'il compare toujours à la harpe, &c.

L'instrument qui servoit le plus souvent pour accompagner la harpe, & qui lui disputoit la prééminence dans les premiers rangs de la musique en France, étoit la viole. On en jouoit avec un archet, comme on joue maintenant du violon, qui lui doit son origine.

La vielle étoit encore un instrument fort à la mode. Le son en étoit plus fort que celui de la viole. Son mécanisme étoit le même, à la perfection près, que celui des vielles à roue qu'on voulut remettre en faveur, il y a quelques années, mais dont on ne pourra jamais faire qu'un instrument de marmottes & d'aveugles. (*M. Ginguené.*)

MÉNESTRIERS ou MÉNÉTRIERS. Successeurs des ménestrels & des troubadours. (Voyez Ménestrels.)

MENUET, *s. m.* Air d'une danse de même nom, que l'abbé Brossard dit nous venir du Poitou. Selon lui, cette danse est fort gaie, & son mouvement est fort vîte. Mais, au contraire, le caractère du *menuet* est une élégante & noble simplicité; le mouvement est plus modéré que vîte, & l'on peut dire que le moins gai de tous les genres de danse usités dans nos bals est le *menuet*. C'est autre chose sur le théâtre.

La mesure du *menuet* est à trois temps légers, qu'on marque par le 3 simple, ou par le $\frac{3}{4}$, ou par le $\frac{3}{8}$.

Le nombre de mesures de l'air de chacune de ses reprises doit être quatre, ou un multiple de quatre, parce qu'il en faut autant pour achever le pas du *menuet*; & le soin du musicien doit être de faire sentir cette division par des chutes bien marquées, pour aider l'oreille du danseur & le maintenir en cadence. (*J. J. Rousseau.*)

Brossard ne s'est point trompé sur le mouvement du *menuet* du Poitou, qui étoit en vogue de son temps, & Rousseau, qui ne connoissoit pas ce genre de *menuet*, se croit mal-à-propos en droit de relever cet abbé comme s'il s'étoit trompé. La méprise vient ici de Rousseau, qui, voyant le *menuet* grave français en usage de son temps, n'a pas cru qu'il eût eu jamais un autre caractère.

Le *menuet* de symphonie, d'origine allemande, est toujours très-gai & se joue allegro, & souvent même plus vîte. C'est à tort qu'on l'écrit à trois temps quand on veut qu'il aille de la vitesse d'un $\frac{6}{8}$ très-animé, parce que cela fait frapper trop souvent. Il est vrai que cette fréquence de frappés semble lui donner un caractère plus animé & plus chaud; mais il est plus difficile à lire, & occasionne souvent des méprises dans l'exécution qu'on éviteroit en mettant deux mesures en une. (*De Momigny.*)

MERLINE. Orgue mécanique qui sert à siffler les merles. Il est plus fort que celui qu'on emploie pour le *serin*, parce que la voix du *merle* est plus grave.

MÉSE, *s. f.* Nom de la corde la plus aiguë du second tétracorde des Grecs. (Voyez Méson.)

Mése signifie moyenne, & ce nom fut donné à cette corde, non, comme dit l'abbé Brossard, parce qu'elle est commune ou mitoyenne entre les deux octaves de l'ancien système, car elle portoit ce nom bien avant que le système eût acquis cette étendue, mais parce qu'elle formoit précisément le milieu entre les deux

premiers tétracordes, dont ce ſyſtème avoit d'abord été compoſé. (*J. J. Rouſſeau.*)

MÉSOÏDE, *ſ. f.* Sorte de mélopée dont les chants rouloient ſur les cordes moyennes, leſquelles s'appeloient auſſi *méſoïdes*, de la méſe ou du tétracorde méſon. (*J. J. Rouſſeau.*)

MÉSOÏDES. Sons moyens, ou pris dans le médium du ſyſtème. (Voyez Mélopée.) (*J. J. Rouſſeau.*)

MÉSON. Nom donné par les Grecs à leur ſecond tétracorde, en commençant à compter du grave; & c'eſt auſſi le nom par lequel on diſtingue chacune de ſes quatre cordes, de celles qui leur correſpondent dans les autres tétracordes. Ainſi, dans celui dont je parle, la première corde s'appelle *hypate-méſon*; la ſeconde, *parhypate-méſon*; la troiſième, *lichanos-méſon*, ou *méſon-diatonos*, & la quatrième, *méſe*. (Voyez Système.)

Méſon eſt le génitif pluriel de méſe, moyenne, parce que le tétracorde *méſon* occupe le milieu entre le premier & le troiſième, ou plutôt parce que la corde méſe donne ſon nom à ce tétracorde, dont elle forme l'extrémité aiguë. (*J. J. Rouſſeau.*)

MESOPYCNI, *adj.* Les Anciens appeloient ainſi, dans les genres épais, le ſecond ſon de chaque tétracorde. Ainſi les ſons *méſopycni* étoient cinq en nombre. (Voyez Son, Système, Tétracordes.) (*J. J. Rouſſeau.*)

MESURE, *ſ. f.* Diviſion de la durée ou du temps en pluſieurs parties égales, aſſez longues pour que l'oreille en puiſſe ſaiſir & ſubdiviſer la quantité, & aſſez courtes pour que l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, & qu'on en ſente l'égalité.

Chacune de ces parties égales s'appelle auſſi *meſure*; elles ſe ſubdiviſent en d'autres parties aliquotes qu'on appelle *temps*, & qui ſe marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (Voyez Battre la mesure.)

La durée égale de chaque temps ou de chaque *meſure* eſt remplie par pluſieurs notes qui paſſent plus ou moins vîte, en proportion de leur nombre, & auxquelles on donne diverſes figures pour marquer leurs différentes durées. (Voyez Valeur des notes.)

Pluſieurs conſidérant les progrès de notre muſique, penſent que la *meſure* eſt de nouvelle invention, parce qu'un temps elle a été négligée. Mais au contraire, non-ſeulement les Anciens pratiquoient la *meſure*, mais ils lui avoient même donné des règles très-ſévères & fondées ſur des principes que la nôtre n'a plus. En effet, chanter ſans meſure n'eſt point chanter, & le ſentiment de la *meſure* n'étant pas moins naturel que celui de l'intonation, l'invention de ces deux choſes n'a pas pu ſe faire ſéparément.

La *meſure* des Grecs tenoit à leur langue; c'étoit la poéſie qui l'avoit donnée à la muſique; les *meſures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre. On n'auroit pas pu meſurer de la proſe en muſique. Chez nous, c'eſt le contraire: le peu de proſodie de nos langues fait que, dans nos chants, la valeur des notes détermine la quantité des ſyllabes; c'eſt ſur la mélodie qu'on eſt forcé de ſcander le diſcours; on n'aperçoit pas même ſi ce qu'on chante eſt vers ou proſe. Nos poéſies n'ayant plus de pieds, nos vocales n'ont plus de *meſures*; le chant guide & la parole obéit.

La *meſure* tomba dans l'oubli, quoique l'intonation fût toujours cultivée, lorſqu'après les victoires des Barbares, les langues changèrent de caractère & perdirent leur harmonie. Il n'eſt pas étonnant que le mètre qui ſervoit à exprimer la *meſure* de la poéſie, fut négligé dans des temps où l'on ne la ſentoit plus, & où l'on chantoit moins de vers que de proſe. Les peuples ne connoiſſoient guère alors d'autre amuſement que les cérémonies de l'égliſe, d'autre muſique que celle de l'office; & comme cette muſique n'exigeoit pas la régularité du rhythme, cette partie fut enfin tout-à-fait oubliée. Gui nota la muſique avec des points qui n'exprimoient pas des quantités différentes, & l'harmonie des notes fut certainement poſtérieure à cet auteur.

On attribue communément cette invention des diverſes valeurs des notes à Jean de Muris, vers l'an 1330; mais le P. Merſenne le nie avec raiſon, & il faut n'avoir jamais lu les écrits de ce chanoine, pour ſoutenir une opinion qu'ils démentent ſi clairement. Non-ſeulement il compare les valeurs que les notes avoient avant lui, à celles qu'on leur donnoit de ſon temps, & dont il ne ſe donne point pour l'auteur, mais même il parle de la *meſure*, & dit que les Modernes, c'eſt-à-dire, ſes contemporains, la ralentiſſent beaucoup: *Et Moderni nunc moroſâ multùm utuntur menſurâ*; ce qui ſuppoſe évidemment que la *meſure* & par conſéquent les valeurs des notes étoient connues & uſitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la muſique du temps de cet auteur, peuvent conſulter ſon Traité manuſcrit, intitulé: *Speculum muſicæ*, qui eſt à la bibliothèque du roi de France, n°. 7207, page 280 & ſuivantes.

Les premiers qui donnèrent aux notes quelques règles de quantité, s'attachèrent plus aux valeurs ou durées relatives de ces notes, qu'à la *meſure* même ou au caractère du mouvement; de ſorte qu'avant la diſtinction des différentes *meſures*, il y avoit des notes au moins de cinq valeurs différentes; ſavoir, la maxime, la longue, la brève, la ſemi-brève & la minime, que l'on peut voir à leurs mots. Ce qu'il y a de certain, c'eſt qu'on trouve toutes ces différentes valeurs, & même davantage, dans les manuſcrits de Machault, ſans y trouver jamais aucun ſigne de *meſure*.

Dans la ſuite, les rapports en valeurs d'une de

ces notes à l'autre dépendirent du temps, de la prolation, du mode. Par le mode on déterminoit le rapport de la maxime à la longue, ou de la longue à la brève, ou de la brève à la semi-brève; & par la prolation, celui de la brève à la semi-brève, ou de la semi-brève à la minime. (Voyez MODE, PROLATION, TEMPS.)

En général, toutes ces différentes modifications peuvent se rapporter à la *mesure* double ou à la *mesure* triple, c'est-à-dire, à la division de chaque valeur entière, en deux ou en trois temps égaux.

Cette manière d'exprimer le temps ou la *mesure* des notes changea entièrement durant le cours du dernier siècle. Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer chaque *mesure* entre deux barres, il fallut nécessairement proscrire toutes les espèces de notes qui renfermoient plusieurs *mesures*. La *mesure* en devint plus claire, les partitions mieux ordonnées, & l'exécution plus facile; ce qui étoit fort nécessaire pour compenser les difficultés que la musique acquéroit en devenant chaque jour plus composée. J'ai vu d'excellens musiciens fort embarrassés d'exécuter bien en *mesure* des trio d'Orlando & de Claudin, compositeurs du temps de Henri III.

Jusque-là la raison triple avoit passé pour la plus parfaite; mais la double prit enfin l'ascendant, & le C, ou la *mesure* à quatre temps fut prise pour la base de toutes les autres. Or, la mesure à quatre temps se résout en *mesure* à deux temps. Ainsi, c'est proprement à la *mesure* double qu'on fait rapporter toutes les autres, du moins quant aux valeurs des notes & aux signes des *mesures*.

Au lieu donc des maximes, longues, brèves ou semi-brèves, &c., on substitua les rondes, blanches, noires, croches, doubles & triples croches, &c., qui toutes furent prises en division sous-double; de sorte que chaque espèce de notes valoit précisément la moitié de la précédente; division manifestement insuffisante, puisqu'ayant conservé la *mesure* triple aussi bien que la double ou quadruple, & chaque temps pouvant être divisé comme chaque *mesure*, en raison sous-double ou sous-triple, à la volonté du compositeur, il falloit assigner, ou plutôt conserver aux notes des divisions répondantes à ces deux raisons.

Les musiciens sentirent bientôt le défaut; mais au lieu d'établir une nouvelle division, ils tâchèrent de suppléer à cela par quelque signe étranger. Ainsi, ne pouvant diviser une blanche en trois parties égales, ils se sont contentés d'écrire trois noires, ajoutant le chiffre 3 sur celle du milieu. Ce chiffre leur a enfin paru trop incommode; & pour tendre des piéges plus sûrs à ceux qui ont à lire leur musique, ils prennent le parti de supprimer le 3 ou même le 6; en sorte que, pour savoir si la division est double ou triple, on n'a d'autre parti à prendre que celui de compter les notes ou de deviner.

Quoiqu'il n'y ait dans notre musique que deux *mesures*, on y fait tant de divisions, qu'on en peut compter au moins de seize espèces, dont voici les signes :

2 ou ₵ $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$, 3, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{3}{16}$, C, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$.

De toutes ces *mesures*, il y en a trois qu'on appelle *simples*, parce qu'elles n'ont qu'un seul chiffre ou signe; savoir, le 2 ou ₵, le 3 & le C ou quatre temps. Toutes les autres, qu'on appelle *doubles*, tirent leur dénomination & leurs signes de cette dernière, ou de la note ronde qui la remplit; en voici la règle :

Le chiffre inférieur marque un nombre de notes de valeur égale, faisant ensemble la durée d'une ronde ou d'une *mesure* à quatre temps.

Le chiffre supérieur montre combien il faut de ces mêmes notes pour remplir chaque *mesure* de l'air qu'on va noter.

Par cette règle on voit qu'il faut trois blanches pour remplir une *mesure* au signe $\frac{3}{2}$, deux noires pour celle au signe $\frac{3}{4}$, trois croches pour celle au signe $\frac{3}{8}$. Tout cet embarras de chiffres est mal entendu; car pourquoi ce rapport de tant de différentes *mesures* à celle de quatre temps, qui leur est si peu semblable? ou pourquoi ce rapport de tant de diverses notes à une seule ronde, dont la durée est si peu déterminée? Si tous ces signes sont institués pour marquer autant de différentes sortes de mesures, il y en a beaucoup trop; & s'ils le sont pour exprimer les divers degrés de mouvement, il n'y en a pas assez, puisqu'indépendamment de l'espèce de *mesure* & de la division des temps, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air, pour déterminer le temps.

Il n'y a véritablement que deux sortes de *mesure* dans notre musique; savoir, à deux & trois temps égaux. Mais comme chaque temps, ainsi que chaque *mesure*, peut se diviser en deux ou trois parties égales, cela fait une subdivision qui donne quatre espèces de *mesures* en tout: nous n'en avons pas davantage. On pourroit cependant en ajouter une cinquième, en combinant les deux premières en une *mesure* à deux temps inégaux, l'un composé de deux notes, & l'autre de trois.

On peut trouver, dans cette *mesure*, des chants très-bien cadencés, qu'il seroit impossible de noter par les *mesures* usitées.

Le sieur Adolphati fit à Gênes, en 1750, un essai de cette *mesure* à grand orchestre dans l'air de *La Sorte mi condamna* de son opéra d'*Ariane*. Ce morceau fit son effet, & fut fort applaudi. Malgré cela, je n'apprends pas que cet exemple ait été suivi.

(*J. J. Rousseau.*)

MESURE, (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Considérée sous le rapport de la théorie, la *mesure* étoit encore un mystère caché, quand, pour en éclaircir l'obscurité, je publiai, en 1803, mon *Cours complet*

d'Harmonie & de Composition. Quelques bons esprits, dans les mains desquels cet ouvrage est tombé, ont fait leur profit des idées neuves qu'il renferme ; mais les vérités abstraites font si peu de progrès parmi les hommes, quand elles ont contre elles les préjugés & le vent des passions, ou lorsqu'elles ne sont pas portées sur les ailes de la vogue & annoncées par la trompette brillante du charlatanisme, qu'il ne seroit pas étonnant que ce ne fût que dans un siècle d'ici que l'on songeât enfin à réformer les erreurs capitales que je signale ici. (Voyez à ce sujet, à l'article HARMONIE, le rapport fait par Méhul à la classe des beaux-arts de l'Institut de France.)

Quel aspect le discours musical présente-t-il *à nos yeux* depuis l'adoption des barres de *mesure ?*

Une suite de divisions isochrones de ce discours, renfermées chacune entre deux barres. C'est sous ce point de vue que J. J. Rousseau définit la *mesure*, « *la division du temps ou de la durée en plusieurs parties égales*, assez longues pour que l'oreille en puisse saisir & subdiviser la quantité, & assez courtes pour que l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, & pour qu'on en sente l'égalité. »

Si la *mesure* n'étoit que la division de la durée ou du temps en portions égales, le temps ou sa durée pouvant se diviser à volonté, en autant de parties semblables qu'il est possible d'en imaginer, nous ne serions pas limités aux seules *mesures* simples ou doubles, à deux ou à trois temps égaux, mais nous aurions aussi des *mesures* à cinq & à sept temps ; nous en aurions à deux & demi, à deux & trois quarts, &c. ; enfin, si la *mesure* n'étoit que la division du temps ou de la durée, il n'y auroit point de raison pour qu'un temps fût plutôt le *levé* que le *frappé*, ou l'inverse ; il n'y auroit plus de temps *fort* ni de temps *foible* ; l'arsis seroit absolument pareil au thésis ; & au lieu de concevoir la *mesure* à deux temps ou à trois, on pourroit également la concevoir à un seul temps, à cinq ou sept.

Mais quel est l'homme qui sait noter ses idées musicales, ou qui sait asseoir d'à-plomb celles qu'on lui dicte, qui ignore ou qui ne sente pas que c'est peu que de diviser un morceau en temps égaux ; mais qu'il faut de plus que les frappés & les levés soient à leur place, ainsi que tous les repos qui doivent se trouver au thésis, au posé de pied, parce qu'on ne se repose pas en l'air ?

Quand Rousseau a défini la *mesure* la division du temps ou de la durée en parties égales, il n'a jeté sur cette partie essentielle de la musique qu'un coup-d'œil vulgaire & trop peu approfondi. Mais ce seroit cependant le juger fort mal, que de penser qu'il n'ait rien aperçu dans la *mesure* que la division du temps en parties égales, puisqu'il dit si bien lui-même, à l'article CADENCÉ : « *On peut avoir des temps très-égaux en valeur, & toutefois très-mal cadencés. Ce n'est pas assez que l'égalité y soit, il faut qu'on la sente.* »

Cette explication prouve que si J. J. Rousseau ne tenoit pas toute la vérité, le sentiment musical lui en avait fait apercevoir une partie.

Mais quand il dit que c'est peu que l'égalité existe entre les temps, & qu'il faut de plus qu'elle y soit sentie, je conçois ce qu'il veut indiquer ; mais exprime-t-il bien tout ce qu'il veut dire ?

Non ; car ce n'est point l'égalité des temps qui les distingue ; cette égalité seroit au contraire ce qu'il y auroit de plus propre à les faire confondre l'un avec l'autre ; car ce qui fait qu'une chose n'est pas l'autre, ce n'est pas ce qu'elle a de commun avec celle à laquelle on la compare, mais ce qu'elle possède que l'autre n'a pas.

Si toutes choses étoient égales entre les temps, il n'y auroit point de raison pour que l'un fût le frappé, l'autre le levé. Aussi n'est-ce point *comme temps*, c'est-à-dire, comme division de la durée en parties égales, qu'ils sont des levés ou des frappés ; *mais comme employés à désigner le premier ou le dernier membre de la proposition musicale.*

Si les temps n'étoient que des divisions égales d'une durée plus ou moins grande, il n'y auroit pas de raison pour s'arrêter à deux ou à trois temps ; car rien ne s'opposeroit à ce qu'on divisât cette durée en cinq ou sept parties, aussi bien qu'en quatre ou en six. Pourquoi ne voit-on donc, dans la musique, que des *mesures* à deux temps, ou à trois, ou leurs multiples ?

C'est que la *mesure* n'étant autre chose que la proposition musicale, & celle-ci n'étant de sa nature que binaire ou ternaire, il ne peut foncièrement exister de *mesure* à plus de deux ou de trois temps ; car alors ces temps ne seroient plus chacun un membre de la proposition ou cadence musicale, mais une portion ou plus d'un de ces membres entiers. Ce qui fait donc que la *mesure* n'a que deux temps égaux, ou qu'elle en a un double de l'autre, c'est que la proposition musicale n'a par elle-même qu'un antécédent & un conséquent, que l'on peut rendre égaux, ou dont on peut rendre l'un des membres une fois plus long que l'autre, ce qui équivaut alors à trois temps égaux, mais n'en constitue cependant que deux réels ; savoir, un levé qui est le premier, & un frappé qui est le second, puisque la proposition musicale n'a que deux membres.

Quoi ! le premier temps de la *mesure* seroit le levé & non pas le frappé ?

Malgré que cela vous scandalise, il en est pourtant ainsi, non dans mon opinion seulement, mais dans la réalité, & sans qu'il en puisse être autrement. Oui, ce que vous appelez le premier temps est le second ; & ce que vous nommez le second temps ou le dernier, est le premier des deux.

Tout le discours musical procède donc *du levé au frappé*, & non pas, comme on le croit, *du frappé au levé.*

La *mesure* véritable n'est donc pas cette prisonnière que l'on voit renfermée entre deux barreaux, & qui commence en frappant & finit en levant; mais c'est celle qui, à cheval sur la barre, a le premier de ses temps à gauche de cette barre, & l'autre à droite.

En conséquence, *il ne faut donc pas deux barres pour signaler une* mesure, *mais une seule.*

Les deux temps qui se trouvent entre une barre & la suivante ne sont donc pas les deux membres de la même cadence, puisque le premier de ces membres appartient à la cadence précédente & la termine, & que le second commence la cadence qui s'achève dans la *mesure* qui suit.

Pour bien concevoir cette vérité toute simple, il faut d'abord en faire l'application à de la musique qui ne contienne que deux notes par *mesure*.

EXEMPLE.

[*Lent.*] 1 2, 1 2, 1 2, 1 2.

Les chiffres désignent les temps; le 1 indique le *levé*; le 2, le *frappé* de chaque cadence.

Si vous demandez à un musicien où sont les levés & les frappés, il vous les indiquera de suite, en vous montrant 1,2; 1,2; 1,2; 1,2. Mais si vous lui demandez où sont les *mesures*, au lieu de vous faire la même réponse, il vous montrera 2; 1, 2; 1, 2; 1, 2; 1.

Pourquoi ce renversement d'idées?

Il n'y a point là de renversement d'idées pour lui. Il croit chaque *mesure* renfermée entre deux barres, & composée, premièrement d'un frappé, & secondement d'un levé; en conséquence, parlant ici d'après ses yeux & non d'après son oreille, c'est avec raison qu'il montre 2; 1, 2; 1 au lieu de montrer 1,2.

Pourquoi frappe-t-on où l'on frappe, & lève-t-on où on lève?

L'instinct qui fait agir ainsi est parfaitement d'accord avec le raisonnement, mais non pas avec ce que les musiciens disent & pensent de la *mesure*, puisqu'ils la voient *du frappé au levé*, au lieu de la voir, *comme ils la sentent très-bien*, *du levé au frappé*.

Pourquoi les deux temps du pas de l'homme ont-ils été choisis pour désigner les deux temps de la *mesure?* C'est qu'on a très-naturellement senti que les temps de ce pas sont analogues à cette *mesure*, en ce que celui qui commence la proposition musicale commence aussi le pas de l'homme, & que celui où se termine ce pas est également celui où s'achève la proposition, la cadence, la *mesure* naturelle. Mais ce n'a été ici, à ce qu'il paroît, qu'une affaire d'instinct ou de sentiment de la part du musicien, puisque rien, dans la théorie de la *mesure*, n'annonce qu'on ait nullement conçu ce que l'on a si bien senti.

Les musiciens n'ayant que des idées fausses sur la *mesure*, malgré le sentiment vrai qu'ils en ont, il est bien certain que ce n'est pas à leur esprit, qui n'y voit goutte sur cet objet, qu'ils doivent de la marquer comme ils font. Pour s'en rendre raison, il falloit, avant tout, avoir découvert, comme je l'ai fait, que toute la musique n'est qu'une agrégation de propositions, composées chacune de deux ou de trois membres égaux, ou de deux membres seulement, mais l'un double de l'autre en durée.

Ce pas immense, cette découverte étant faite, le reste suit naturellement; car l'idée d'appliquer les temps du pas de l'homme à la désignation des temps de la cadence, ou aux membres de la proposition musicale, étant venue dans la pensée, & suggérée par l'instinct, il ne s'agit plus que d'appliquer le premier temps de l'un au premier de l'autre, & le second du pas au deuxième de la proposition.

Toute la marche de l'homme se divisant en *pas*, le discours musical en *propositions*, & la marche du vers en *pieds*, en assimilant ces choses l'une à l'autre, on auroit pu nommer la proposition un *pas*, ainsi que chaque pied de vers.

C'est à peu près ce que l'on a fait. Mais au lieu de désigner la proposition musicale avec le mot *pas*, qui comprend le temps d'action & celui de repos dont il se compose, & qui comprend l'ascension & la chute du pied, on ne lui a donné que le nom du second temps du pas, qui est la *chute*, puisqu'on nomme cette proposition *cadence*.

Quant au pied du vers qu'on a voulu assimiler aussi au pas de l'homme, on ne lui a pas donné le mot de *cadence* ni celui d'*élévation* ou d'*ascension;* mais en prenant l'acteur pour l'action, on l'a nommé *pied*, au lieu de le nommer un *pas*.

Le sentiment de la *mesure* ne nous vient pas seulement du *pas*, mais il se retrouve dans la respiration & dans les mouvemens du cœur. Peut-être même en devons-nous la première idée au jeu de nos poumons, qui se compose de deux temps; savoir, de l'aspiration & de l'expiration de l'air; car la respiration se lie tellement au chant, qu'elle est au moins inséparable de la musique vocale.

L'action du cœur a également une grande analogie avec la *mesure*, 1°. par ses deux temps qui sont le *diastole* & le *systole*, & 2°. par l'égalité de ces temps.

On peut donc, à certain point, assimiler l'une à l'autre la *mesure*, la *proposition* musicale, la *cadence*, le *pas du pied*, le *pied du vers*, la *respiration* & *l'action du cœur;* puisque ces choses, différentes en elles-mêmes, ont chacune deux temps, un *levé* & un *baissé*.

La cadence appartient au rhythme binaire, ou au ternaire.

Sa terminaiſon peut être maſculine ou féminine ; ſa poſition peut être d'à-plomb ſur les temps, ou n'avoir lieu que dans les demi-temps.

Dans ce dernier cas elle eſt *ſyncopée.*

Elle peut être ſyncopée maſculine ou féminine, ſelon ſa terminaiſon.

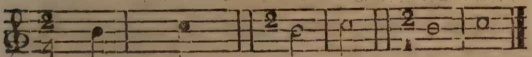
La propoſition muſicale peut également être entière ou incomplète, avoir deux membres ou trois, ou n'en avoir qu'un ou deux.

Elle peut encore être alterne.

La cadence binaire maſculine n'eſt compoſée que de deux notes ; l'une eſt ſur le levé du pas ou de la *meſure*, l'autre ſur ſon frappé, ſa chute, ſon temps de repos.

Exemple.

Cadence binaire maſculine. Idem. Ibidem.



1 2, 1 2, 1 2.

Observation.

Quoique les deux membres de la propoſition muſicale ſoient ici deux noires, deux blanches, ou deux rondes, il ne faut pas croire que la noire du ſecond temps ſoit égale à la noire du premier ; car ce ſeroit une erreur.

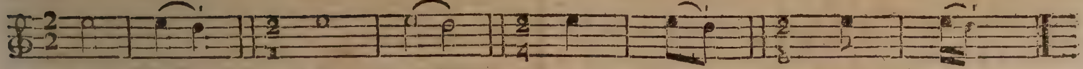
Celle du levé doit être *attaquée* & ſoutenue pendant toute la durée du premier temps ; & celle du frappé, qu'il ne faut pas attaquer, doit finir après ſon premier demi-temps, le ſecond étant deſtiné à la reſpiration qui doit ſéparer cette propoſition de la ſuivante.

Cependant, quand la contexture de la phraſe exige que l'on enchaîne de ſuite pluſieurs propoſitions muſicales, ce que je dis ici d'une ſeule propoſition ne s'applique alors qu'à la première & à la dernière note de toutes celles que contient la phraſe ou le ſens muſical, c'eſt-à-dire, qu'il ne faut attaquer que la première des notes qui ſe phraſent ou ſe rhythment enſemble, & ne raccourcir, pour la reſpiration ou la ponctuation, que la dernière de ces notes, en tel nombre que ſoient celles-ci.

La cadence binaire qui a une terminaiſon féminine eſt compoſée de deux notes dans ſon frappé, dont chacune n'eſt qu'un demi-temps.

Exemple.

Cadence binaire féminine.



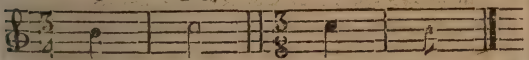
1 2 3, Antécédent, conſéquent ; 1 2 3, arſis, theſis ; 1 2 3, levé, frappé ; 1 2 3. aſpiration, expiration.

L'obſervation précédente s'applique également à la cadence féminine pour l'attaque de la première note. On doit de plus appuyer ſur la première note du frappé, & ne reſpirer que ſur le ſecond demi-temps de la dernière note.

La propoſition ternaire maſculine, compoſée de deux notes ſeulement, en a une double de l'autre pour ſa durée.

Exemple.

1 2 3, 1 2 3.

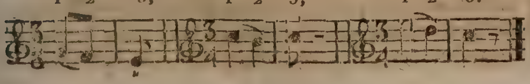


Cette cadence à deux notes eſt ternaire, en ce qu'elle équivaut, pour la durée, à trois temps égaux.

Quand elle eſt compoſée de trois notes, elles ſont égales ou placées à égale diſtance.

Exemple *de la cadence ternaire maſculine à trois notes, deux en levant & une en frappant.*

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3.



La cadence ternaire féminine à trois notes n'en a qu'une au levé & deux au frappé.

1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3,

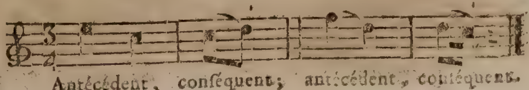
La cadence ternaire féminine peut également être compoſée de quatre notes ; ſavoir, deux en levant, & d'un temps chacune ; & deux en frappant, & d'un demi-temps chacune ſeulement.

Exemple.

Cadences ternaires à quatre notes.

Cette cadence eſt ternaire en ce qu'elle n'a que trois temps.

1 2 3 4, 1 2 3 4.

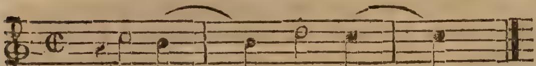


Antécédent, conſéquent ; antécédent, conſéquent.

La propoſition ſyncopée peut être enviſagée de deux manières ; ſavoir, comme une cadence entière *dans chaque note ſyncopée*, ou comme une demi-cadence.

Exemple.

1 2, 1 2.



1 2, 1 2, 1 2, 1 2.

Selon la première manière de voir, l'exemple ci-deſſus contient quatre cadences, ainſi que l'indiquent les chiffres placés ſous les notes.

Selon la ſeconde manière de conſidérer les ſyncopes, il n'en contient que deux, comme le déſignent les chiffres qui ſont au-deſſus des notes.

Si l'on regarde la note ſyncopée comme formant à elle ſeule un levé & un frappé, la ſyncope viendroit alors de ce que le frappé ne ſeroit pas rempli par une note qui frappe ſur ce temps, mais par la prolongation de celle qui frappe au levé qui le précède.

Si l'on conſidère la ſyncope comme une demi-cadence, alors on doit attribuer la ſyncope au déplacement de la note du levé & du frappé, qui ſe trouvent placées ainſi un demi-temps plus tôt ou plus tard que celui où elles parleroient, ſi elles n'étoient pas ſyncopées. Dans l'un & l'autre cas, la note ſyncopée eſt toujours coupée par le temps qui la partage.

Exemple.

Syncopes ou temps retardés & coupés.

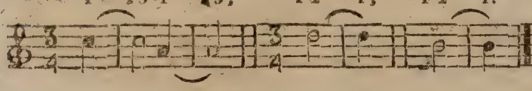
2, 1.

Temps natur. 2, 1 2, 1 2.

Syncope binaire féminine.

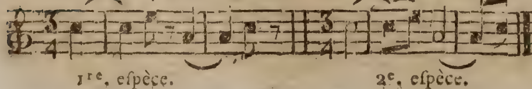
Syncopes ternaires maſculines.

1 2 3 1 2 3, 1 2 1, 1 2 1.



Syncopes ternaires féminines.

1 2 3 1 2 3, 1 2 3 1 2 3.



1^re^. eſpèce. 2^e^. eſpèce.

Les cadences dont on retranche l'antécédent ou le conſéquent, le levé ou le frappé, ſont toutes incomplètes.

La cadence qui commence en frappant eſt toujours incomplète ; en conſéquence, tout morceau de muſique qui commence en frappant, débute par une cadence incomplète, puiſqu'elle n'a que le conſéquent & point d'antécédent ou de levé.

Lorſque Rouſſeau dit que chanter ſans *meſure*, ce n'eſt point chanter, il a raiſon dans ce qu'il veut expliquer, mais non dans ce qu'il dit ; car il n'eſt pas abſolument néceſſaire que les temps d'un air, à voix ſeule, ſoient iſochrones.

Le ſentiment de la cadence eſt naturel à l'homme, puiſque ſes pulſations & ſa reſpiration lui battent la *meſure* depuis le premier juſqu'à ſon dernier ſoupir. Mais l'iſochroniſme ou la parfaite égalité des temps n'eſt devenue abſolument néceſſaire, que depuis que l'on fait de la muſique à pluſieurs parties différentes. C'eſt la cadence qui eſt inſéparable de la muſique, parce que, ſans phraſer, il n'y a point de phraſes. Le non-phraſer détruit la phraſe, & le mal-phraſer la dénature.

Quoique le récitatif & le plain-chant n'aient point de temps meſuré, ils ſont cadencés l'un & l'autre, & cela ſuffit pour qu'ils ſoient de la muſique en proſe. J. J. Rouſſeau va trop loin quand il dit que le ſentiment de la muſique (*qu'il voit toujours dans l'égalité des temps*) eſt auſſi naturel que celui de l'intonation, & que l'invention de ces deux choſes n'a pu ſe faire ſéparément.

D'abord, ce ne ſont point là des inventions ; & puis la juſteſſe des intervalles eſt très-ſéparable de l'iſochroniſme des temps.

Les intervalles du ſyſtème ſont inhérens à notre organiſation que nous ne nous ſommes point donnée ; & lorſqu'on a découvert l'harmonie, & que l'on pouvoit concerter à diverſes parties d'allures différentes, il a bien fallu alors s'aider de l'iſochroniſme des temps, pour obtenir une exécution régulière. On s'eſt enſuite aidé des barres pour mieux diſtinguer une *meſure* de l'autre ; mais pour conſidérer la barre comme un ſigne de ponctuation qui aide l'œil à ſaiſir le ſens de la phraſe, il faut prendre garde que ce ſigne ne ſe met point, comme la virgule ou le point, après le mot qui achève un ſens partiel ou un ſens complet & abſolu, mais avant le temps pendant la durée duquel une cadence ſe termine ordinairement ; car il arrive parfois qu'il eſt prolongé au-delà de ce temps.

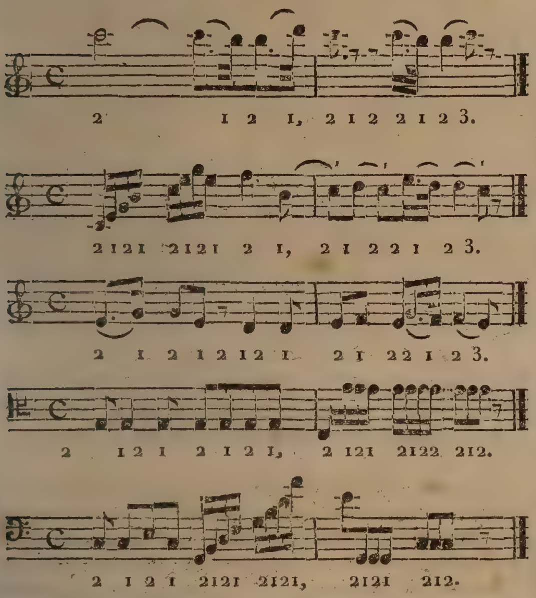
Qu'arriveroit-il ſi l'on phraſoit d'après l'idée que la *meſure* eſt renfermée entre deux barres, & dans la ferme perſuaſion que le frappé eſt le premier temps, & que le ſens finit avec cette *meſure* ? Il arriveroit néceſſairement que le diſcours muſical ſeroit tout haché & chaque propoſition coupée par le milieu ; car l'on ſépareroit chaque conſéquent de ſon antécédent pour le lier

lier à l'antécédent de la mesure suivante. Or, tous les musiciens croient que la musique marche de cette manière ; s'ils n'estropient pas d'un bout à l'autre le discours musical, c'est que le sentiment de la cadence est plus fort en eux que les faux principes qu'ils professent.

De la multiplicité des cadences dans une même mesure.

Le besoin d'obvier à l'inconvénient très-grand de changer à chaque instant la vitesse des temps, selon le rhythme & la durée des notes, & celui d'établir une *mesure* commune entre des parties dont l'allure est différente, a fait imaginer de comprendre & de loger entre deux barres des cadences en différentes quantités, selon leur degré de vitesse, quoique dans des *mesures* & des temps tous isochrones.

EXEMPLE *à cinq parties, où l'on a compris dans quatre temps égaux un nombre plus ou moins grand de cadences ou mesures naturelles, selon la valeur des notes dont elles se composent.*



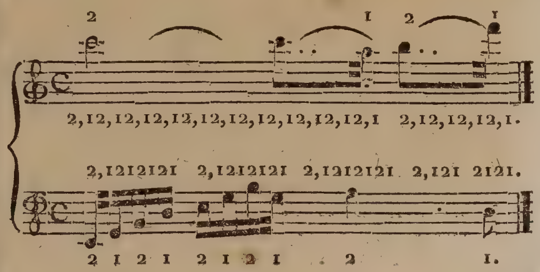
Quoique l'allure ou le cadencé de ces cinq parties diffère souvent entr'elles, & diffère aussi, dans la même partie, d'une cadence à l'autre, cependant elles marchent ici régulièrement ensemble, parce qu'elles sont toutes placées sur un cadencé général & commun, sur lequel le cadencé particulier est combiné.

Voici comme il faut imaginer que les temps de la *mesure* de chacune des cinq parties de cet exemple sont marqués, pour se rendre compte de la manière au moyen de laquelle elles parviennent à s'accorder parfaitement.

Au lieu de ne voir dans chacune de ces parties que quatre temps égaux, ou les antécédens & les conséquens de leurs cadences particulières, il faut examiner quelle est la note de la plus courte durée de cet exemple, & diviser uniformément toutes les parties en autant de temps différens, & en autant de frappés & de levés alternatifs, que cette note de la plus courte durée seroit contenue de fois dans chacune de ces *mesures* à quatre temps, si ces *mesures* ne contenoient que des triples croches, qui sont ici les notes de la plus courte durée.

Comme cette *mesure* est à quatre temps & à quatre noires, & que chacune de ces quatre noires vaut huit triples croches, il faut donc diviser chacune de ces deux *mesures* isochrones en trente-deux temps différens, dont seize frappés & seize levés alternatifs, & par conséquent en seize seconds temps & en seize premiers, en seize conséquens & en seize antécédens alternatifs.

Il faut donc imaginer que chaque *mesure* est chiffrée comme celle de l'exemple ci-après, indépendamment des chiffres particuliers qui marquent les levés & les frappés du cadencé particulier de chacune des parties.



Dans cette *mesure* dite *à quatre temps* & *à quatre quarts de la ronde*, il y a donc trente-deux *demi-mesures* à $\frac{2}{32}$, seize *demi-mesures* à $\frac{2}{16}$, huit *demi-mesures* à $\frac{2}{8}$ de la ronde par *mesure*, ou quatre *demi-mesures* à $\frac{2}{4}$, ou deux *demi-mesures* à $\frac{2}{2}$ par chaque *mesure* à quatre temps.

Voici pourquoi je dis trente-deux *demi-mesures* à $\frac{2}{32}$ de la ronde, plutôt que de dire seize mesures à $\frac{2}{32}$; c'est qu'en envisageant la *mesure* comme étant enclavée entre deux barres, alors, au lieu que la *mesure* commence par un premier temps ou levé, elle commence par un second temps de cadence, de proposition, de *mesure* naturelle, par un frappé enfin. En conséquence donc, cette *mesure* ne renferme point seize *mesures* complètes entr'elles, mais une *demi-mesure* qui est un second temps; ensuite quinze *mesures* complètes & une *demi-mesure* qui est un premier temps, & l'antécédent du conséquent qui commence la *mesure oculaire* qui suit; *mesure* de convention qu'il ne faut pas confondre avec la *mesure* auriculaire, qui est la *mesure* naturelle & primitive, puisqu'elle est la proposition musicale elle-même, que l'art a cadencé d'une manière isochrone.

Des temps de la mesure oculaire.

Les *mesures* oculaires ou de convention se divisent en deux, en trois ou en quatre parties ou temps égaux. Pour faire connoître par la manière dont on désigne ces temps avec la main, que ce qu'on appelle le premier temps de la *mesure* à quatre temps en est véritablement le quatrième, il n'y a qu'à examiner les gestes de la main.

Voici comme on forme ces quatre temps :

Levé.
4
A gauche. 2 + 3 A droite.
1
Frappé.

Le désordre saute aux yeux en voyant que le frappé est le premier temps, le levé le quatrième; car pour accoupler ces temps, il est clair que le levé doit avoir pour suite le frappé, & que le temps à gauche doit avoir celui à droite pour son conséquent, ou l'inverse, parce qu'il est fort égal que l'on commence à droite ou à gauche, pourvu que l'un de ces deux temps soit la suite de l'autre.

Que figurent, en effet, le levé & le frappé ?

Nous l'avons déjà dit : ils figurent les deux temps du pas de l'homme; mais ils représentent en même temps ce qui arrive à un corps qu'on élève & qu'on abandonne dans l'espace, il gravite & tombe.

Que représentent les temps de gauche à droite ?

Ils désignent le mouvement des corps qui sont attachés & qui ne peuvent tomber; ils oscillent comme le pendule, étant mis en mouvement.

La *mesure* à quatre temps commence donc par la cadence du mouvement du pendule, & finit par celle des corps que l'on abandonne dans l'espace.

En conséquence, voici comme il faut concevoir les quatre temps :

Levé.
3
A gauche. 1 + 2 A droite.
Frappé. 4

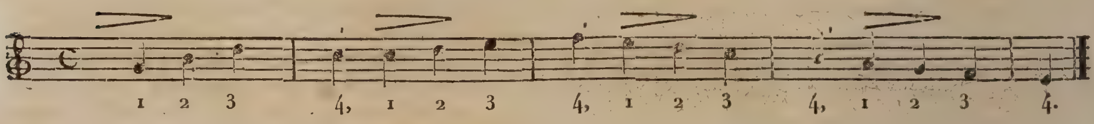
2
A trois temps. ⊢ 1
3

1
A deux. +
2

C'est ainsi que l'oreille nous fait asseoir les notes d'une phrase sur les temps. Je n'innove donc rien ici. J'analyse & j'explique.

Il faut donc battre la *mesure* comme on la bat, soit à deux, à trois ou à quatre temps; mais au lieu d'appeler le frappé le *premier* de ces temps, il faut, au contraire, le reconnoître comme le *dernier* de tous; car c'est ainsi que les musiciens le sentent quand ils écrivent leur musique ou lorsqu'ils l'exécutent, quoiqu'ils enseignent tout le contraire quand ils veulent l'expliquer.

EXEMPLE *à quatre temps.*



Il y a un petit sens de fini après 1 2, puisque chaque cadence en est un; mais il est plus complet après 1 2 3 4 : aussi voit-on que l'on doit attaquer la première de chacune de ces *mesures* qui commence, pour l'oreille, au n°. 1, & au n°. 4 pour les yeux, qui voient la *mesure* enclavée entre deux barres.

La note désignée par un 4 doit être abrégée, parce que la seconde moitié de sa durée s'emploie à respirer, pour séparer ce dessin des quatre notes suivantes qui en sont l'imitation.

Des mesures simples.

Selon J. J. Rousseau, les *mesures* simples sont celles qui sont indiquées par un seul signe. En conséquence, les *mesures* désignées par un 2, un Ȼ, ou un 3 ou un C, sont donc, selon lui, des *mesures* simples, & $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, seroient, d'après cette définition, des *mesures* composées. Il faut convenir qu'il y a beaucoup de simplicité à raisonner ainsi, & qu'il faut bien que je lise ces mots de mes propres yeux dans le *Dictionnaire de Musique* de J. J. Rousseau, pour croire qu'il ait pu les écrire, tant ils sont au-dessous d'un jugement tel que le sien.

Les *mesures* simples ne sont pas celles qui ne sont indiquées que par un seul chiffre ou par un seul signe, mais celles qui ne contiennent chacune que deux ou trois temps simples.

Les *mesures* composées sont celles qui en contiennent deux, trois ou quatre.

La *mesure* à deux rondes, $\frac{2}{1}$; celle à deux blanches, $\frac{2}{2}$; celle à deux noires, $\frac{2}{4}$; & celle à deux croches, $\frac{2}{8}$, sont autant de *mesures* simples, puisqu'elles n'ont qu'une seule note à chaque temps.

Celle à quatre rondes, $\frac{4}{1}$; à quatre blanches, $\frac{4}{2}$; à quatre noires, $\frac{4}{4}$; ou à quatre croches, $\frac{4}{8}$, ſont autant de *meſures* doubles, parce qu'elles ont deux notes à chaque temps, ou quatre temps au lieu de deux.

La *meſure* à trois rondes, $\frac{3}{1}$;

Celle à trois blanches, $\frac{3}{2}$;

Celle à trois croches, $\frac{3}{8}$;

Et celle à trois ſeizièmes de ronde, $\frac{3}{16}$, ſont autant de *meſures* ternaires ſimples, parce qu'elles n'ont chacune qu'une ſeule note à chaque temps. Mais celles à ſix rondes, $\frac{6}{1}$; à ſix blanches, $\frac{6}{2}$; à ſix noires, $\frac{6}{4}$; à ſix croches, $\frac{6}{8}$ & à $\frac{6}{16}$, ſont autant de *meſures* doubles, puiſqu'elles contiennent chacune deux *meſures* ſimples, deux ternaires.

Les *meſures* ternaires triples ſont celles qui renferment chacune trois *meſures* ternaires ſimples : telles ſont $\frac{9}{1}$, $\frac{9}{2}$, $\frac{9}{8}$ & $\frac{9}{16}$.

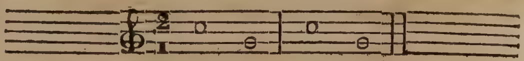
Les *meſures* ternaires quadruples ſont celles qui contiennent douze rondes, $\frac{12}{1}$, ou douze blanches, $\frac{12}{2}$, douze noires, $\frac{12}{4}$, ou douze croches, $\frac{12}{8}$.

Les *meſures* binaires qui contiennent au-delà de deux blanches ou moins de deux noires, ſont toutes ſurannées & hors d'uſage dans la muſique actuelle. Il en eſt de même des *meſures* ternaires qui contiennent plus d'une ronde & demie, ou de deux blanches pointées, ou moins de trois croches.

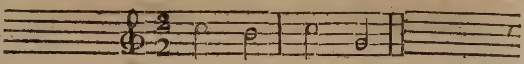
Exemples des différentes mesures.

Meſures binaires hors d'uſage, ſurannées ou modernes.

Binaire ſimple, ſuranné.



Binaire ſimple en uſage.

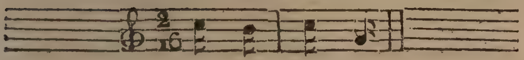


On ne met qu'un 2 pour déſigner cette *meſure*, mais c'eſt à tort.

Binaire ſimple en uſage.

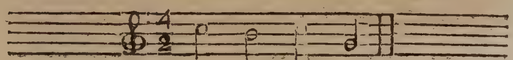
Binaire ſuranné.

Binaire ſuranné.



Binaire double & hors d'uſage.

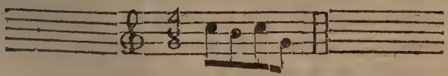
Binaire double ſuranné.



Binaire double en uſage.

Au lieu de marquer cette *meſure* avec $\frac{4}{4}$, on la déſigne par un C, mais c'eſt par un reſte de barbarie qu'on en uſe ainſi; car ayant renoncé aux ſignes de *meſure* anciens, on n'auroit pas dû conſerver celui-là plus que les autres.

Binaire double en uſage, mais confondu avec le binaire à $\frac{2}{4}$, dont il eſt un des équivalens.



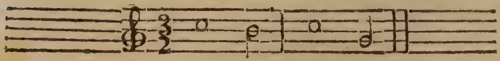
Le ſigne $\frac{4}{8}$ a vieilli; on ne s'en ſert même plus, quoique ce qu'il exprime ſoit fort uſité, parce que, dans le ſimple binaire à deux noires, on fait entrer le double binaire à quatre croches, le quadruple à huit doubles croches $\frac{8}{16}$, l'octuple $\frac{16}{32}$ compoſé de ſeize triples croches.

On ne ſe borne donc point à l'emploi du rhythme exprimé par les chiffres de la *meſure*; mais on fait uſage de tous ſes équivalens, pour ne pas changer le chronomètre à chaque rhythme différent, par leſquels on varie le cadencé d'un même morceau.

Cette obſervation importante s'applique aux diverſes *meſures*, ſoit binaires, ſoit ternaires.

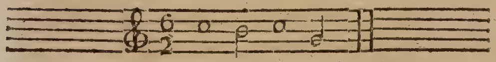
Le ternaire n'étant que le binaire dont on a doublé le premier temps, ou, *bien plus rarement*, le ſecond, les exemples précédens du binaire vont nous ſervir pour le rhythme ternaire, en y faiſant ce ſeul changement.

Mesure ternaire simple, un peu surannée.

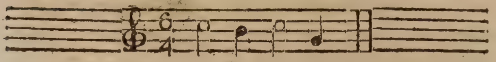


Ternaire simple en usage.

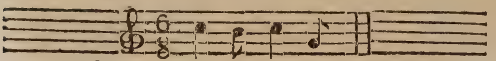
Ternaire double, hors d'usage.



Ternaire double, suranné.

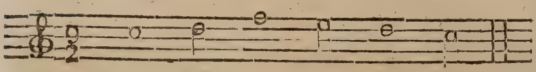


Ternaire double, moderne.

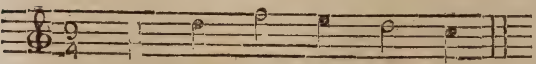


Le ternaire non-seulement se double & se quadruple comme le binaire, mais il se triple.

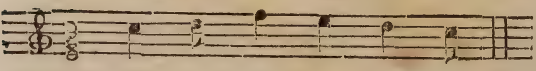
Ternaire triple, inusité.



Ternaire triple & suranné.



Ternaire triple, usité.



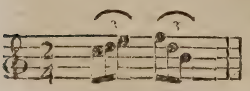
On pourroit considérer les six croches de la *mesure* à trois quarts de ronde, $\frac{3}{4}$, comme formant un triple binaire; il en est de même des six doubles croches de la *mesure* à $\frac{3}{8}$. Ce sont des binaires dans la *mesure* à trois temps.

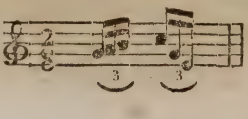
EXEMPLE.

212121.

212121.

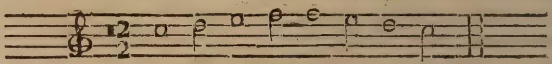
Ternaire dans la mesure à deux temps.



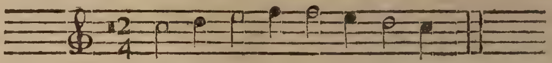


Ternaire en usage.

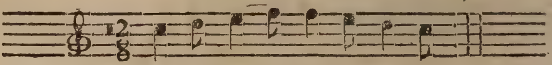
Ternaire quadruple, hors d'usage.



Ternaire quadruple, suranné.



Ternaire quadruple, usité.



On voit par ces exemples que le rhythme binaire s'introduit dans le trois temps, & le ternaire dans le deux temps. Cependant il y a une différence essentielle à faire à l'égard de ces rhythmes; c'est que la versification du binaire s'applique au ternaire du deux temps, & que la versification du ternaire s'applique au binaire du trois temps; ce qui empêche de confondre le binaire du trois temps avec celui du deux temps, & le ternaire du deux temps avec celui de la *mesure* à trois temps. (Voyez VERSIFICATION & TERNAIRE.)

De la mesure chez les Grecs, & de la prosodie chez les Modernes.

Rousseau prétend que la *mesure*, chez les Grecs, tenoit à leur langue, & que c'étoit la poésie qui l'avoit donnée à la musique. Pour appuyer cette étrange assertion, il dit que les *mesures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre. Mais est-ce bien là une preuve que la cadence de la musique lui venoit de celle de la poésie? & ne suffisoit-il pas, pour que la marche de la musique s'accordât avec celle des vers, que les pieds de ceux-ci répondissent aux pieds de la musique, qui sont les levés & les frappés?

Quoique le compositeur qui met des paroles françaises en musique suive la prosodie ou la quantité de ces paroles, peut-on dire, pour cela, que c'est la poésie qui donne la *mesure* à la musique?

La *mesure*, ou plutôt la proposition musicale, est une chose inséparable de la nature de la musique. Il n'en est pas de même de l'égalité ou de l'isochronisme des temps, qui en est le perfectionnement. Il est impossible de former un chant quelconque, sans que ce chant ne forme une suite de cadences, & par

conséquent une série de *mesures* naturelles ; car deux sons qui sont la suite l'un de l'autre forment nécessairement une proposition musicale, une cadence, une *mesure*. Donc la musique ne tient pas & n'a jamais pu tenir sa propre *mesure* de celle de la poésie. Mais chez les Grecs, comme partout, le musicien a toujours dû être astreint à faire accorder le rhythme de la musique avec celui de la poésie ; ces deux choses étant destinées à n'en former qu'une seule par leur complète réunion. Toutes les fois que le compositeur a négligé de scander ou de prosodier la musique sur les paroles, il a donc omis de remplir l'un de ses devoirs. Si l'amabilité de leurs chants & un rhythme heureux ont rendu le public assez indulgent envers certains compositeurs, pour qu'il leur pardonnât d'estropier la langue dans sa prosodie, il ne faut pas en inférer, comme Rousseau, que, dans les langues modernes, *c'est sur la mélodie qu'on est obligé de scander le discours ;* car rien n'est plus faux.

Quand ce philosophe dit que le peu de *prosodie* de nos langues fait que la valeur de nos notes détermine la quantité des syllabes, il déclame & ne raisonne plus.

Il n'est qu'une chose vraie dans tout ce qu'il avance ici, *c'est que les vers français ne sont point rhythmés d'une manière régulière & uniforme.* Mais s'ensuit-il de-là que ces vers n'ont pas de *rhythme* ou de *prosodie?* Il faut être bien peu attentif pour parler ainsi ; car c'est comme si l'on disoit que ceux qui suivent un régiment qui marche au pas marqué par les tambours, ne marchent point, parce qu'ils ne vont pas en *mesure* avec ces tambours ni avec ces soldats, quoiqu'ils fassent le même chemin avec des pas différens.

Que d'hommes sont devenus trop légèrement les échos de Rousseau à cet égard ! Je vois partout se plaindre que la langue française manque de *prosodie ;* mais tout compositeur de musique qui a le sens commun se dépite, au contraire, de ce qu'elle en a trop.

On confond donc ici deux choses bien distinctes ; savoir, la symétrie du rhythme & son défaut de symétrie. Mais que ce rhythme soit symétrique ou non, il n'en existe pas moins ; car il suffit qu'il y ait des syllabes longues & des brèves dans une langue, pour qu'elle ait un rhythme. Mais *pour que ce rhythme ou cette prosodie soit symétrique, il faut que les longues & les brèves soient régulièrement placées.*

On ne place pas *ordinairement* les longues & les brèves d'une manière régulière dans les vers des langues modernes. En conséquence, ces vers manquent de *symétrie*, mais non de *prosodie.* Les vers français eux-mêmes sont quelquefois symétrisés dans leur rhythme, mais c'est une qualité qu'ils ont rarement ; car il est peu de poëtes qui se donnent la peine de scander ainsi leurs vers. En conséquence, au lieu que les syllabes longues d'un vers répondent constamment aux longues de son pendant, & les brèves aux brèves, c'est le hasard qui produit de temps en temps cette heureuse rencontre ; car, pour l'ordinaire, le poëte n'y vise nullement, n'y étant pas assujetti par les règles de la versification.

Il seroit cependant extrêmement utile que le poëte lyrique s'imposât cette rude tâche toutes les fois qu'il veut que plusieurs couplets soient chantés sur le même air ; car cet air ne peut demeurer entièrement le même pour des couplets diversement rhythmés, à moins d'en mutiler la prosodie. Il faudroit que le poëte eût la même attention pour tous les vers qui correspondent l'un à l'autre, dans tel morceau que ce soit ; car, sans cela, il oblige le musicien à changer son rhythme, ou à négliger celui des syllabes dont il devroit toujours tenir compte.

Faut-il que le poëte lyrique s'astreigne à suivre scrupuleusement un rhythme, ou faut-il que la musique soit sans cesse la très-humble servante d'une poésie mal cadencée?

J'avois penché pour que, dans cette union, comme dans celle du mariage, on se fît de part & d'autre quelques concessions ; mais il est bien préferable que le poëte se charge du fardeau pesant de la régularité du rhythme toutes les fois qu'il est capable de le supporter, afin que la musique puisse être symétrique, sans déranger la poésie.

Les paroles & la musique étant plus facilement saisies quand leurs dessins ou leurs mouvemens sont symétriques, le poëte doit tout faire pour arriver à ce but, s'il est possible de l'atteindre *sans trop sacrifier la pensée à la prosodie des mots.*

On ne pourra donc plus désormais répéter que la langue française & les langues modernes manquent de prosodie, parce que c'est du rabachage de gens mal informés, & qui confondent l'arrangement ou la symétrie des syllabes avec les longues & les brèves ; mais on pourra insister davantage pour que l'uniformité des cadences soit établie, & pour que les vers qui n'ont que des syllabes aient désormais des pieds.

Il n'est pas nécessaire de tout symétriser dans les paroles d'un air ; il suffit que ce qui s'y remarque le plus le soit. La régularité a sa monotonie qu'il faut éviter. Il ne faut pas vouloir tout aligner, & mettre tout en jardins français ou en jardins anglais. *Unité & variété*, c'est là ce qu'il faut constamment réunir.

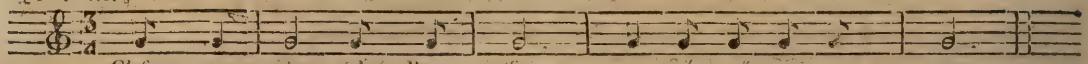
Variez vos coupes & vos rhythmes, mais conservez chacun assez long-temps pour qu'il soit senti, & non pour qu'il fatigue.

Pour se convaincre que la langue française a une prosodie, & pour s'assurer en même temps de la différence qui existe entre le cadencé de deux vers de la même *mesure*, *quant au nombre des syllabes*, il n'y a qu'à comparer l'un à l'autre les deux premiers vers de l'*Art poétique* de Boileau.

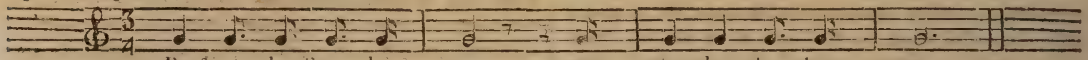
J'ai noté la valeur ou la durée des syllabes, pour aider à faire cette comparaison.

Parallèle entre deux vers de Boileau, qui tient à la prosodie,

[1er. vers.]



[2e. vers.]



On voit combien le second vers diffère du premier dans ses cadences, & combien de fois la musique estropieroit la langue française dans sa prosodie, si elle cadençoit le second vers comme le premier.

Il n'est donc pas vrai que la parole obéisse jamais à la musique.

Quand celle-ci l'entraîne malgré elle & malgré les lois de la prosodie, la parole résiste de toute sa force, & ne cède que comme une victime qu'on torture & déchire.

O poëtes lyriques ! évitez donc de forcer le musicien à devenir le bourreau de vos paroles ! Musiciens ! songez que vous affichez la plus crasse ignorance de la langue, quand vous manquez sans nécessité aux lois de la prosodie. (Voy. PROSODIE.) (*De Momigny.*)

MESURÉ, *part.* Ce mot répond à ceux-ci, *a tempo*, ou *a battuta*. On l'emploie après le récitatif pour marquer où l'on doit commencer à chanter en *mesure*. Il est aussi opposé à ce qu'indiquent les mots *ad libitum* ou *a piacere*, puisque ces derniers indiquent que le chant ou la partie principale peut mesurer à son gré les notes qui sont désignées pour être chantées ou exécutées ainsi.

Mais ce *bon plaisir* de l'exécutant & cette *liberté* ont nécessairement leurs limites posées par le sentiment & la raison; car il n'est rien d'arbitraire dans l'exécution de la musique : tout y a des règles, sinon écrites sur le papier, du moins gravées dans l'ame de ceux qui ont du tact. (*De Momigny.*)

MÉTRIQUE, *adj.* La musique *métrique*, selon Aristide Quintilien, est la partie de la musique qui a pour objet les lettres, les syllabes, les pieds, les vers & le poëme; & il y a cette différence entre la *métrique* & la *rhythmique*, que la première ne s'occupe que de la forme des vers, & la seconde, de celle des pieds qui les composent, ce qui peut même s'appliquer à la prose. D'où il suit que les langues modernes peuvent encore avoir une musique *métrique*, puisqu'elles ont une poésie; mais non une musique *rhythmique*, puisque la poésie n'a plus de pieds. (Voy. RHYTHME.) (*J. J. Rousseau.*)

Il est à la disposition des poëtes de faire des vers rhythmés dans telle langue que ce soit. Si, dans les langues modernes, on ne leur en impose pas l'obligation, ce n'en est pas moins un devoir réel pour ceux qui veulent être vraiment lyriques. (*De Momigny.*)

MÉTRO-MÈTRE. Cet instrument est un pendule qui indique par le degré de lenteur ou de vitesse de ses oscillations les temps de la mesure. Après avoir échoué vingt fois sous le nom de *chrono-mètre*, il vient de réussir enfin sous celui de *métronome*. Un mot nouveau & un peu de luxe lui ont valu, en Angleterre surtout, un succès assez marqué.

C'est l'inventeur de l'orgue mécanique, nommé *panharmonicon*, qui a tenté cette résurrection. M. Maëlzel a trouvé ainsi le secret de faire mettre son nom sur chaque morceau de musique dont le mouvement est indiqué d'après l'échelle de ce pendule. (*De Momigny.*)

METSANG. Instrument qui ressemble à la pandore, & qui est en usage chez les Persans. Il n'est monté que de deux cordes.

MEZZA-VOCE, à demi-voix. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MEZZO-FORTE, à demi-jeu. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MI. La troisième des six syllabes inventées par Gui l'Arétin, pour nommer ou solfier les notes, lorsqu'on ne joint pas la parole au chant. (Voy. E, LA, MI, GAMME.) (*J. J. Rousseau.*)

MI. Nom de la troisième note de l'octave d'*ut* tonique, en majeur. (Voy. GAMME.) (*De Momigny.*)

MINEUR, *adj.* Nom que portent certains intervalles, quand ils sont aussi petits qu'ils peuvent l'être sans devenir faux. (Voy. MAJEUR, INTERVALLE.)

MINEUR se dit aussi du mode, lorsque la tierce de la tonique est *mineure*. (Voyez MODE.) (*J. J. Rousseau.*)

L'intervalle qui est *mineur* a toujours un semi-ton de moins que le majeur.

On donne l'épithète de *majeures* ou de *mineures* aux consonnances comme aux dissonances, & aux dissonances mélodiques comme aux harmoniques : aux consonnances, puisqu'on dit la *tierce majeure* & la *tierce mineure*, la *sixte majeure* & la *sixte mi-*

neure ; aux dissonances harmoniques, puisqu'on dit la *septième mineure* & la *seconde majeure ;* aux dissonances mélodiques qui seroient des discordances en harmonie, puisqu'on dit la *septième majeure* & la *seconde mineure.* L'épithète de *mélodique* devroit y être ajoutée, pour faire connoître que ces deux derniers intervalles n'appartiennent pas à l'harmonie simultanée, mais seulement à la mélodie, qui est l'harmonie successive.

L'épithète de *fausse* s'applique à la quinte mineure qui est harmonique, & aux intonations trop hautes ou trop basses qui sortent de la musique, & qui ne sont ni de l'harmonie ni de la mélodie. (*De Momigny.*)

MINGHINIM. Instrument hébreu. C'étoit, suivant le P. Kirker, une planche à laquelle étoit attaché un manche que l'on empoignoit; sur cette planche étoient plusieurs petits globes de cuivre & de bois, des cordes de chanvre & des chaînes de fer.

Ces globes rendoient un son très-clair & très-perçant.

MINIME. Adjectif qui s'applique à tout intervalle moindre d'un demi-ton que le *mineur*, ou le *diminué* pour ceux qui admettent ce degré de plus.

La tierce diminuée est plus petite d'un demi ton que la tierce mineure, telle qu'*ut* ♯ *mi* ♭, la *minime* seroit comme *ut* X & *mi* ♭.

La septième *minime* est comme *ut* X & *si* ♭.

La sixte *minime* seroit comme *ut* ♯ & *la* ♭.

La quinte *minime* comme *ut* ♯ & *sol* ♭.

La quarte *minime* comme *ut* ♯ & *fa* ♭.

La seconde *minime* comme *si* ♯ *ut* ♭.

(*De Momigny.*)

Minime, *adj.* On appelle *intervalle minime* celui qui est plus petit que le mineur de la même espèce, & qui ne peut se noter; car s'il pouvoit se noter, on ne l'appelleroit pas *minime*, mais *diminué*.

Le semi-ton *minime* est la différence du semi-ton *maxime* au semi-ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. (Voyez Semi-ton.)

Minime, *s. f.*, par rapport à la durée ou au temps, est, dans nos anciennes musiques, la note qu'aujourd'hui nous appelons *blanche.* (Voyez Valeur des notes.) (*J. J. Rousseau.*)

MINNIM. Espèce de basse de viole en usage chez les Hébreux. (Voyez les Planches du *Dictionnaire des Arts & Métiers.*)

MIXIS, *s. f.* Mélange. Une des parties de l'ancienne mélopée des Grecs, par laquelle le compositeur apprend à bien combiner les intervalles & à bien distribuer les genres & les modes, selon le caractère du chant qu'il s'est proposé de faire. (Voy. Mélopée.) (*J. J. Rousseau.*)

MIXO-LYDIEN, *adj.* Nom d'un des modes de l'ancienne musique, appelé autrement *hyper-dorien.* (Voyez ce mot.) Le mode *myxo-lydien* étoit le plus aigu des sept, auxquels Ptolomée avoit réduit tous ceux de la musique des Grecs. (Voy. Mode.)

Ce mode est affectueux, passionné, convenable aux grands mouvemens, & par cela même à la tragédie. Aristoxène assure que Sapho en fut l'inventrice; mais Plutarque dit que d'anciennes tables attribuent cette invention à Pytoclide : il dit aussi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en étoit servi, & qui avoit introduit dans la musique l'usage des sept cordes, c'est-à-dire, une tonique sur la septième corde. (*J. J. Rousseau.*)

Il faut convenir qu'il faut être bien oisif pour se repaître l'esprit de semblables billevesées, & que si c'est là ce qu'on appelle de l'*érudition*, elle ressemble trop à la puérilité, pour n'être pas dédaignée par la raison.

Les sept cordes diatoniques n'ont pu être connues sans que leurs sept combinaisons les plus simples ne le fussent en même temps. Ainsi, attribuer la combinaison ou les sept arrangemens primitifs de ces sept notes, ou l'un d'eux à tel ou tel individu, est évidemment une erreur populaire qu'un bon esprit ne peut partager; car la musique étant aussi ancienne que le Monde, il n'est permis qu'à ceux qui connoissent bien les commencemens de celui-ci d'assigner l'époque de l'invention des modes, & d'en nommer l'auteur. Cet auteur est sans doute la nature ou notre organisation. (*De Momigny.*)

MIXTE, *adj.* On appelle *modes mixtes* ou *connexes* dans le plain-chant, les chants dont l'étendue excède leur octave & entre d'un mode dans l'autre, participant ainsi de l'*authente* & du *plagal.* Ce mélange ne se fait que des modes compairs, comme du premier avec le second, du troisième avec le quatrième; en un mot, du plagal avec son authente & réciproquement. (*J. J. Rousseau.*)

Mixte. (Voyez Mode.)

MOBILE, *adj.* On appeloit *cordes mobiles* ou *sons mobiles*, dans la musique grecque, les deux cordes moyennes de chaque tétracorde, parce qu'elles s'accordoient différemment, selon les genres, à la différence des deux cordes extrêmes, qui, ne variant jamais, s'appeloient *cordes stables.* (Voyez Tétracorde, Genre, Son.) (*J. J. Rousseau.*)

Ce sont les cordes stables qui formoient, chez les Anciens, les intervalles consonnans, & surtout dans les tétracordes conjoints. (*De Momigny.*)

MODE, *s. m.* Disposition régulière du chant & de l'accompagnement, relativement à certains sons principaux sur lesquels une pièce de musique est constituée, & qui s'appellent les *cordes essentielles du mode.*

Nos *modes* ne ſont fondés ſur aucun caractère de ſentiment, comme ceux des Anciens, mais uniquement ſur notre ſyſtème harmonique. Les cordes eſſentielles au *mode* ſont au nombre de trois, & forment enſemble un accord parfait : 1°. la tonique, qui eſt la corde fondamentale du ton & du *mode*. (Voyez TON & TONIQUE.)

2°. La dominante à la quinte de la tonique. (Voy. DOMINANTE.)

3°. Enfin la médiante, qui conſtitue proprement le *mode*, & qui eſt à la tierce de cette même tonique. (Voyez MÉDIANTE.)

Le *mode* majeur eſt engendré immédiatement par la réſonnance du corps ſonore qui rend la tierce majeure du ſon fondamental; mais le *mode* mineur n'eſt point donné par la nature, il ne ſe trouve que par analogie & par renverſement. Cela eſt vrai dans le ſyſtème de M. Tartini, ainſi que dans celui de M. Rouſſeau.

Ce dernier auteur, dans ſes ouvrages ſucceſſifs, a expliqué cette origine du *mode* mineur de différentes manières, dont aucune n'a contenté ſon interprète, M. d'Alembert. C'eſt pourquoi M. d'Alembert fonde cette même origine ſur un autre principe que je ne puis mieux expoſer qu'en tranſcrivant les propres termes de ce grand géomètre.

« Dans le chant *ut mi ſol* qui conſtitue le *mode* » majeur, les ſons *mi* & *ſol* ſont tels, que le ſon » principal *ut* les fait réſonner toutes deux; mais le » ſecond ſon *mi* ne fait point réſonner *ſol*, qui n'eſt » que ſa tierce mineure.

» Or, imaginons qu'au lieu de ce ſon *mi*, on » place, entre les ſons *ſol* & *ut*, un autre ſon qui » ait, ainſi que le ſon *ut*, la propriété de faire ré- » ſonner *ſol*, & qui ſoit pourtant différent d'*ut*; ce » ſon qu'on cherche doit être tel, qu'il ait pour dix- » ſeptième majeure le ſon *ſol*, ou l'une des octaves » de *ſol*. Par conſéquent le ſon cherché doit être à la » dix-ſeptième majeure au-deſſous de *ſol*, ou, ce qui » revient au même, à la tierce majeure au-deſſous de » ce même *ſol*. Or, le ſon *mi* étant à la tierce mi- » neure au-deſſous de *ſol*, & la tierce majeure étant » d'un demi-ton plus grande que la tierce mineure, » il s'enſuit que le ton qu'on cherche ſera d'un demi- » ton plus bas que le *mi*, & ſera par conſéquent » *mi* bémol.

» Ce nouvel arrangement *ut*, *mi bémol*, *ſol*, dans » lequel les ſons *ut* & *mi bémol* ſont l'un & l'autre » réſonner *ſol*, ſans que *ut* faſſe réſonner *mi bémol*, » n'eſt pas, à la vérité, auſſi parfait que le premier » arrangement *ut mi ſol*, parce que, dans celui-ci, » les deux ſons *mi* & *ſol* ſont l'un & l'autre engen- » drés par le ſon principal *ut*, au lieu que dans l'au- » tre le ſon *mi bémol* n'eſt pas engendré par le ſon » *ut*; mais cet arrangement *ut*, *mi bémol*, *ſol*, eſt » auſſi dicté par la nature, quoique moins immédia- » tement que le premier; & en effet, l'expérience » prouve que l'oreille s'en accommode à peu près » auſſi bien.

» Dans ce chant, *ut*, *mi bémol*, *ſol*, *ut*, il eſt » évident que la tierce d'*ut* à *mi bémol* eſt mineure; » & telle eſt l'origine du genre ou *mode* appelé *mi-* » *neur*. » (*Elémens de Muſique*, page 22.)

Le *mode* une fois déterminé, tous les ſons de la gamme prennent un nom relatif au fondamental, & propre à la place qu'ils occupent dans ce *mode*-là. Voici les noms de toutes les notes relativement à leur *mode*, en prenant l'octave d'*ut* pour exemple du *mode* majeur, & celle de *la* pour exemple du *mode* mineur.

Maj.	*Ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut.*
Min.	*La*	*ſi*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la.*
	Tonique.	Seconde note.	Médiante.	Quatrième note ou ſous-dominante.	Dominante.	Sixième note ou ſous-dominante.	Septième note.	Octave.

Il faut remarquer que quand la ſeptième note n'eſt qu'à un ſemi-ton de l'octave, c'eſt-à-dire, quand elle fait la tierce majeure de la dominante, comme le *ſi* naturel en majeur, ou le *ſol* dièſe en mineur, alors cette ſeptième note s'appelle *note ſenſible*, parce qu'elle annonce la tonique & fait ſentir le ton.

Non-ſeulement chaque degré prend le nom qui lui convient, mais chaque intervalle eſt déterminé relativement au *mode*. Voici les règles établies pour cela :

1°. La ſeconde note doit faire ſur la tonique une ſeconde majeure, la quatrième & la dominante une quarte & une quinte juſte; & cela également dans les deux *modes*.

2°. Dans le *mode* majeur, la médiante ou tierce, la ſixte & la ſeptième de la tonique doivent toujours être majeures; c'eſt le caractère du *mode*. Par la même raiſon, ces trois intervalles doivent être mineurs dans le *mode* mineur. Cependant, comme il faut qu'on y aperçoive auſſi la note ſenſible, ce qui ne peut ſe faire ſans fauſſe relation, tandis que la ſixième note reſte mineure, cela cauſe des exceptions auxquelles on a égard dans le cours de l'harmonie & du chant; mais il faut toujours que la clef, avec ſes tranſpoſitions, donne tous les intervalles déterminés par rapport à la tonique, ſelon l'eſpèce du *mode*. On trouvera, au mot CLEF, une règle générale pour cela.

Comme toutes les cordes naturelles de l'octave d'*ut* donnent, relativement à cette tonique, tous les intervalles preſcrits pour le *mode* majeur, & qu'il en eſt

eſt de même de l'octave de *la* pour le *mode* mineur, l'exemple précédent, que je n'ai propoſé que pour les noms des notes, doit ſervir auſſi de formule pour la règle des intervalles dans chaque *mode*.

Cette règle n'eſt point, comme on pourroit le croire, établie ſur des principes purement arbitraires; elle a ſon fondement dans la génération harmonique, au moins juſqu'à un certain point. Si vous donnez l'accord parfait majeur à la tonique, à la dominante & à la ſous-dominante, vous aurez tous les ſons de l'échelle diatonique pour le *mode* majeur. Pour avoir celle du *mode* mineur, laiſſant toujours la tierce majeure à la dominante, donnez la tierce mineure aux deux autres accords. Telle eſt l'analogie du *mode*.

Comme ce mélange d'accords majeurs & mineurs introduit en *mode* mineur une fauſſe relation entre la ſixième & la note ſenſible, on donne quelquefois, pour éviter cette fauſſe relation, la tierce majeure à la quatrième note en montant, ou la tierce mineure à la dominante en deſcendant, ſurtout par renverſement; mais ce ſont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *modes*, comme on vient de le voir; mais comme il y a douze ſons fondamentaux, qui donnent autant de tons dans le ſyſtème, & que chacun de ces tons eſt ſuſceptible du *mode* majeur & du *mode* mineur, on peut compoſer en vingt-quatre *modes* ou manières, *maneries*, diſoient nos vieux auteurs dans leur latin. Il y en a même trente-quatre poſſibles dans la manière de noter; mais dans la pratique on en exclut dix, qui ne ſont au fond que la répétition des dix autres ſons des relations beaucou pplus difficiles, où toutes les cordes changeroient de nom, & où l'on auroit peine à ſe reconnoître. Tels ſont les *modes* majeurs ſur les notes dièſées, & les *modes* mineurs ſur les bémols. Ainſi, au lieu de compoſer en *ſol* dièſe tierce majeure, vous compoſerez en *la* bémol qui donne les mêmes touches; & au lieu de compoſer en *ré* bémol mineur, vous prendrez *ut* dièſe pour la même raiſon; ſavoir, pour éviter d'un côté un F double dièſe qui deviendroit un G naturel, & de l'autre un B double bémol qui deviendroit un A naturel.

On ne reſte pas toujours dans le ton ni dans le *mode* par lequel on a commencé un air; mais, ſoit pour l'expreſſion, ſoit pour la variété, on change de ton & de *mode*, ſelon l'analogie harmonique, revenant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier, ce qui s'appelle *moduler*.

De-là naît une nouvelle diſtinction du *mode* en *principal* & *relatif*: le principal eſt celui par lequel commence & finit la pièce; les relatifs ſont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la modulation. (Voyez MODULATION.)

Le ſieur Blainville, ſavant muſicien de Paris, propoſa, en 1751, l'eſſai d'un troiſième *mode* qu'il appelle *mode mixte*, parce qu'il participe à la modulation des deux autres, ou plutôt qu'il en eſt compoſé; mélange que l'auteur ne regarde point comme un inconvénient, mais plutôt comme un avantage & une ſource de variété & de liberté dans les chants & dans l'harmonie.

Ce nouveau *mode* n'étant point donné par l'analyſe de trois accords, comme les deux autres, ne ſe détermine pas, comme eux, par des harmoniques eſſentiels au *mode*, mais par une gamme entière qui lui eſt propre, tant en montant qu'en deſcendant; en ſorte que dans nos deux *modes*, la gamme eſt donnée par les accords, & dans le *mode mixte*, les accords ſont donnés par la gamme.

La formule de cette gamme eſt dans la ſucceſſion aſcendante & deſcendante des notes ſuivantes:

Mi fa ſol la ut ré mi,

dont la différence eſſentielle eſt, quant à la mélodie, dans la poſition des deux ſemi-tons, dont le premier ſe trouve entre la tonique & la ſeconde note, & l'autre entre la cinquième & la ſixième; &, quant à l'harmonie, en ce qu'il porte ſur la tonique la tierce mineure en commençant, & majeure en finiſſant.

EXEMPLE.

Mi,	*fa*	*ſol*	*la*,	*ſi*,	*ut*	*ré*	*mi* :
Sol,	*la*	*ut*	*ut*,	*mi*,	*mi*	*la*	*ſol* ♯ :
Sol,	*fa*	*mi*	*la*,	*ſol*,	*la*	*la*	*ſi* :
Mi,	*ré*	*ut*	*fa*,	*mi*,	*la*	*fa*	*mi* :

En deſcendant.

Mi,	*ré*	*ut*	*ſi*,	*la*,	*ſol*	*fa*	*mi*	..	*mi*	..	*mi*.
Sol ♮,	*fa*	*mi*	*ré*,	*fa*,	*mi*	*ré*	*ut* ♯	*ut* ♮	*ſi*	*la*	*ſol*.
Mi,	*ſol*	*ſol*	*ſol*,	*fa*,	*la*	*la*	*la*	..	*ré*	*ut*	*ſi*.
Mi,	*ſi*	*ut*	*ſol*,	*fa*,	*ut* ♯	*ré*	*la*	..	♯ *ſol*	*la*	*mi*.

Cette gamme a été exécutée au concert ſpirituel, le 30 mai 1751.

On objecte au ſieur de Blainville que ſon *mode* n'a ni accord, ni corde eſſentielle, ni cadence qui lui ſoit propre, & le diſtingue ſuffiſamment des *modes* majeur ou mineur. Il répond à cela que la différence de ſon *mode* eſt moins dans l'harmonie que dans la mélodie, & moins dans le *mode* que dans la modulation; qu'il eſt diſtingué dans ſon commencement du *mode* majeur par la tierce mineure, & dans ſa fin du *mode* mineur, par ſa cadence plagale. A quoi l'on réplique qu'une modulation qui n'eſt pas excluſive ne ſuffit pas pour établir un *mode*; que la ſienne

est inévitable dans les deux autres *modes*, surtout dans le mineur ; & quant à la cadence plagale, qu'elle a lieu nécessairement dans le même *mode* mineur, toutes les fois qu'on passe de l'accord de la tonique à celui de la dominante, comme cela se pratiquoit jadis, même sur les finales, dans les *modes* plagaux & dans le ton du quart. D'où l'on conclut que son *mode mixte* est moins une espèce particulière qu'une dénomination nouvelle donnée à des manières d'entrelacer & combiner les *modes* majeur & mineur, aussi anciennes que l'harmonie, pratiquée dans tous les temps ; & cela paroît si vrai, que même en commençant sa gamme, l'auteur n'ose donner ni la quinte ni la sixte à sa tonique, de peur de déterminer une tonique en *mode* mineur par la première, ou une médiante en *mode* majeur par la seconde. Il laisse l'équivoque en ne remplissant pas son accord.

Mais quelqu'objection qu'on puisse faire contre le *mode* mixte, dont on rejette plutôt le nom que la pratique, cela n'empêchera pas que la manière dont l'auteur l'établit & le traite, ne le fasse connoître pour un homme d'esptit & un musicien très-versé dans son art.

Les Anciens diffèrent prodigieusement entr'eux sur les définitions, les divisions & les noms de leurs tons ou *modes*. Obscurs sur toutes les parties de leur musique, ils sont presqu'inintelligibles sur celle-ci. Tous conviennent, à la vérité, qu'un *mode* est un certain systême ou une constitution de sons, & il paroît que cette constitution n'est autre chose en elle-même qu'une certaine octave remplie de tous les sons intermédiaires, selon le genre. Euclide & Ptolomée semblent la faire consister dans les diverses positions des deux semi-tons de l'octave, relativement à la corde principale du *mode*, comme on le voit encore aujourd'hui dans les huit tons du plain-chant ; mais le plus grand nombre paroît mettre cette différence uniquement dans le lieu qu'occupe le diapason du *mode* dans le systême général, c'est-à-dire, en ce que la base ou corde principale du *mode* est plus aiguë ou plus grave, étant prise en divers lieux du systême, toutes les cordes de la série gardant toujours un même rapport avec la fondamentale, & par conséquent changeant d'accord à chaque *mode*, pour conserver l'analogie de ce rapport. Telle est la différence des tons de notre musique.

Selon le premier sens, il n'y auroit que sept *modes* possibles dans le systême diatonique, & en effet, Ptolomée n'en admet pas davantage ; car il n'y a que sept manières de varier la position des deux semi-tons, relativement au son fondamental, en gardant toujours entre ces deux semi-tons l'intervalle prescrit. Selon le second sens, il y auroit autant de *modes possibles* que de sons, c'est-à-dire, une infinité ; mais si l'on se renferme dans le systême diatonique, on n'y en trouvera non plus que sept, à moins qu'on ne veuille prendre pour de nouveaux *modes* ceux qu'on établiroit à l'octave des premiers.

En combinant ensemble ces deux manières, on n'a encore besoin que de sept *modes* ; car si l'on prend ces *modes* en divers lieux du systême, on trouve en même temps les sons fondamentaux distingués du grave à l'aigu, & les deux semi-tons différemment situés, relativement au son principal.

Mais outre ces *modes*, on en peut former plusieurs autres, en prenant dans la même série & sur le même son fondamental, différens sons pour les cordes essentielles du *mode* : par exemple, quand on prend pour dominante la quinte du son principal, le *mode* est authentique ; il est plagal si l'on choisit la quarte, & ce sont proprement deux *modes* différens sur la même fondamentale. Or, comme pour constituer un *mode* agréable, il faut, disent les Grecs, que la quarte & la quinte soient justes, ou du moins une des deux, il est évident qu'on n'a dans l'étendue de l'octave, que cinq sons fondamentaux, sur chacun desquels on puisse établir un *mode* authentique & un plagal.

Outre ces dix *modes*, on en trouve encore deux, l'un authentique, qui ne peut fournir de plagal, parce que sa quarte fait le triton ; l'autre plagal, qui ne peut fournir d'authentique, parce que sa quinte est fausse. C'est peut-être ainsi qu'il faut entendre un passage de Plutarque où la Musique se plaint que Phrynis l'a corrompue en voulant tirer de cinq cordes, ou plutôt de sept, douze harmonies différentes.

Voilà donc douze *modes* possibles dans l'étendue d'une octave ou de deux tétracordes disjoints : que si l'on vient à conjoindre les deux tétracordes, c'est-à-dire, à donner un bémol à la septième, en retranchant l'octave, ou si l'on divise les tons entiers par les intervalles chromatiques, pour y introduire de nouveaux *modes* intermédiaires, ou si, ayant seulement égard aux différences du grave à l'aigu, on place d'autres *modes* à l'octave des précédens, tout cela fournira divers moyens de multiplier le nombre des *modes* beaucoup au-delà de douze. Et ce sont là les seules manières d'expliquer les divers nombres de *modes* admis ou rejetés par les Anciens en divers temps.

L'ancienne musique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du tétracorde, du pentacorde, de l'hexacorde, de l'eptacorde & de l'octacorde, on n'y admit premièrement que trois *modes*, dont les fondamentales étoient à un ton de distance l'une de l'autre. Le plus grave des trois s'appeloit le *dorien*; le *phrygien* tenoit le milieu ; le plus aigu étoit le *lydien*. En partageant chacun de ces tons en deux intervalles, on fit place à deux autres *modes*, l'*ionien* & l'*éolien*, dont le premier fut inséré entre le dorien & le phrygien, & le second entre le phrygien & le lydien.

Dans la suite, le systême s'étant étendu à l'aigu & au grave, les musiciens établirent de part & d'autre de nouveaux *modes* qui tiroient leur dénomination des cinq premiers, en y joignant la préposition *hyper*, *sur*, pour ceux d'en-haut, & la préposition *hypo*, *sous*, pour ceux d'en-bas. Ainsi le *mode* lydien étoit suivi de l'hyper-dorien, de l'hyper-ionien, de l'hyper-phrygien, de l'hyper-éolien & de l'hyper-lydien

en montant; & après le *mode* dorien venoient l'hypo-lydien, l'hypo-éolien, l'hypo-phrygien, l'hypo-ionien & l'hypo-dorien, en descendant. On trouve le dénombrement de ces quinze *modes* dans Alypius, auteur grec.

Modes graves.

1. *La*, Hypo-dorien.
Commun locrien.
2. *Si* ♭, Hypo-ionien.
Hypo-iastien.
Hypo-phrygien grave.
3. *Si*, Hypo-phrygien.
4. *Ut*, Hypo-éolien.
Hypo-lydien grave.
5. *Ut* ♯ Hypo-lydien.

Modes moyens.

6. *Ré*, Dorien.
Hypo-mixo-lydien.
7. *Mi* ♭, Ionien.
Iastien.
Phrygien grave.
8. *Mi*, Phrygien.
9. *Fa*, Eolien.
Lydien grave.
10. *Fa* ♯ Lydien.

Modes aigus.

11. *Sol*, Hyper-dorien.
Mixo-lydien.
12. *La* ♭, Hyper-ionien.
Hyper-iastien.
Mixo-lydien aigu.
13. *La*, Hyper-phrygien.
Hyper-mixo-lydien.
14. *Si* ♭, Hyper-éolien.
15. *Si*, Hyper-lydien.

Il faut remarquer que l'hypo-dorien étoit le seul *mode* qu'on exécutoit dans toute son étendue. A mesure que les autres s'élevoient, on en retranchoit des sons à l'aigu, pour ne pas excéder la portée de la voix. Cette observation sert à l'intelligence de quelques passages des Anciens, par lesquels ils semblent dire que les *modes* les plus graves avoient un chant plus aigu; ce qui étoit vrai, en ce que ces chants s'élevoient davantage au-dessus de la tonique. Pour n'avoir pas connu cela, le Doni s'est furieusement embarrassé dans ces apparentes contradictions.

De tous ces *modes*, Platon en rejetoit plusieurs, comme capables d'altérer les mœurs. Aristoxène, au rapport d'Euclide, en admettoit seulement treize, supprimant les deux plus élevés; savoir, l'hyper-éolien & l'hyper-lydien. Mais dans l'ouvrage qui nous reste d'Aristoxène, il en nomme seulement six, sur lesquels il rapporte divers sentimens qui régnoient déjà de son temps.

Enfin, Ptolomée réduisit le nombre de ces *modes* à sept, disant que les *modes* n'étoient pas introduits dans le dessein de varier les chants selon le grave & l'aigu, car il est évident qu'on auroit pu les multiplier fort au-delà de quinze, mais plutôt afin de faciliter le passage d'un mode à l'autre par des intervalles consonnans faciles à entonner.

Il renfermoit donc tous les *modes* dans l'espace d'une septième, dont le *mode* dorien faisoit comme le centre; en sorte que le mixo-lydien étoit une quarte au-dessus, & l'hypo-dorien une quarte au-dessous; le phrygien une quinte au-dessus de l'hypo-dorien, l'hypo-phrygien une quarte au-dessous du phrygien, & le lydien une quinte au-dessus de l'hypo-phrygien; d'où il paroît qu'à compter de l'hypo-dorien, qui est le *mode* le plus bas, il y avoit, jusqu'à l'hypo-phrygien, l'intervalle d'un ton; de l'hypo-phrygien à l'hypo-lydien, un autre ton; de l'hypo-lydien au dorien, un semi-ton; de celui-ci au phrygien, un ton; du phrygien au lydien, encore un ton, & du lydien au mixo-lydien, un semi-ton; ce qui fait l'étendue d'une septième en cet ordre.

1 ..... *Fa* ..... Mixo lydien.
2 ..... *Mi* ..... Lydien.
3 ..... *Ré* ..... Phrygien.
4 ..... *Ut* ..... Dorien.
5 ..... *Si* ..... Hypo-lydien.
6 ..... *La* ..... Hypo-phrygien.
7 ..... *Sol* ..... Hypo-dorien.

Ptolomée retranchoit tous les autres *modes*, prétendant qu'on n'en pouvoit placer un plus grand nombre dans le système diatonique d'une octave, toutes les cordes qui la composoient se trouvant employées. Ce sont ces sept *modes* de Ptolomée qui, en y joignant l'hypo-mixo-lydien, ajouté, dit-on, par l'Arétin, font aujourd'hui les huit tons du plain-chant. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

Telle est la notion la plus claire que l'on peut tirer des tons ou *modes* de l'ancienne musique, en tant qu'on les regardoit comme ne différant entr'eux que du grave à l'aigu; mais ils avoient encore d'autres différences qui les caractérisoient plus particulièrement quant à l'expression. Elles se tiroient du genre de poésie qu'on mettoit en musique, de l'espèce d'instrument qui devoit l'accompagner, du rhythme ou de la cadence qu'on y observoit, de l'usage où étoient certains chants parmi certains peuples, & d'où sont venus originairement les noms des principaux *modes*, le dorien, le phrygien, le lydien, l'ionien, l'éolien.

Il y avoit encore d'autres sortes de *modes*, qu'on auroit pu mieux appeler *styles* ou *genres* de composition: tels étoient le *mode* tragique, destiné pour le théâtre; le *mode* nomique, consacré à Apollon; le dithyrambique, à Bacchus, &c. (Voyez STYLE & MÉLOPÉE.)

Dans nos anciennes musiques, on appeloit aussi *modes*, par rapport à la mesure ou aux temps, certaines manières de fixer la valeur relative de toutes les

notes par un signe général. Le *mod* étoit à peu près alors ce qu'est aujourd'hui la mesure; il se marquoit de même après la clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou non ponctués, suivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés, à quoi l'on ajouta ou substitua dans la suite des lignes perpendiculaires, différentes en nombre & en longueur, selon le *mode*; & c'est de cet antique usage que nous est resté celui du C & du C barré. (Voyez Prolation.)

Il y avoit en ce sens deux sortes de *modes* : le majeur, qui se rapportoit à la note maxime, & le mineur, qui étoit pour la longue. L'un & l'autre se divisoient en parfait & imparfait.

Le mode majeur parfait se marquoit avec trois lignes ou bâtons qui remplissoient chacun trois espaces de la portée, & trois autres qui n'en remplissoient que deux. Sous ce *mode*, la maxime valoit trois longues.

Le *mode* majeur imparfait étoit marqué par deux lignes qui traversoient chacune trois espaces, & deux autres qui n'en traversoient que deux, & alors la maxime ne valoit que deux longues.

Le *mode* mineur parfait étoit marqué par une seule ligne qui traversoit trois espaces, & la longue valoit trois brèves.

Le *mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traversoit que deux espaces, & la longue n'y valoit que deux brèves.

L'abbé Brossard a mêlé mal-à-propos les cercles & demi-cercles avec les figures de ces *modes*. Ces signes réunis n'avoient jamais lieu dans les *modes* simples, mais seulement quand les mesures étoient doubles ou conjointes.

Tout cela n'est plus en usage depuis long-temps; mais il faut nécessairement entendre ces signes pour savoir déchiffrer les anciennes musiques, en quoi les plus savans musiciens sont souvent fort embarrassés. (*J. J. Rousseau.*)

Mode. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Comme le ton résulte de la hiérarchie naturelle établie entre les notes placées sous l'autorité de l'une d'elles, qui est la tonique, de même le *mode* est majeur ou mineur, c'est-à-dire, de la couleur claire ou obscure, selon que la troisième & la sixième note de l'octave de la tonique sont chacune un demi-ton plus haut ou plus bas.

Le *mode* résulte de l'extrémité aiguë de chacun des deux tétracordes de la gamme, disposés comme il suit :

Mode majeur & ton d'*ut* : *si ut ré mi* : *mi fa sol la.*

Mode mineur & ton d'*ut* : *si ut ré mi*♭ : *mi*♭ *fa sol la*♭.

Les notes *mi* & *la*, en se baissant d'un demi-ton, semblent nous faire passer de la lumière à l'obscurité, comme cela arrive au spectacle, quand la rampe qui éclaire la scène se baisse au-dessous du niveau du théâtre.

On peut donc en quelque sorte considérer le *mode* comme éclairé par la tierce & la sixte de la tonique, puisqu'en baissant ces deux notes, on éprouve quelque chose d'assez semblable à ce que l'on ressent quand les stores d'une voiture ou les jalousies d'un appartement se baissent & viennent en diminuer sensiblement la clarté.

Le ton étant composé de deux tétracordes ou moitiés semblables, il falloit bien que le côté gauche & le côté droit de ce tout portassent chacun l'enseigne ou la couleur du *mode*. Aussi voyons-nous, dans l'un, le *mi* plus haut ou plus bas; dans l'autre, le *la*. Sous le rapport du ton, si la disposition élémentaire & fondamentale des deux tétracordes est sol *la si* ut *ré mi* fa, par la raison que ce n'est que de cette manière que la tonique est au centre, la dominante à une des extrémités, & la quatrième note à l'autre, comme étant les trois notes principales, & devant occuper les trois places principales, cette disposition n'est plus la même sous le rapport du *mode*, & le type modal peut être envisagé comme existant dans la gamme suivante :

Mode clair ou majeur : *si ut ré mi* : *mi fa sol la* :
Mode sombre ou mineur : *si ut ré mi*♭ *mi*♭ *fa sol la*♭.

Quand on en retranche la note sensible, comme étant commune aux deux *modes*, ces deux demi-gammes s'offrent alors chacune sous la forme de deux tricordes consécutifs :

Ut ré mi : *fa sol la.*
Ut ré mi♭ : *fa sol la*♭.

Si l'on en retranche aussi le *ré* & le *sol*, également communs à l'un & à l'autre *modes*, cela ne présente plus que deux tierces :

Ut mi & *Fa la.*
Ut mi♭ & *Fa la*♭.

Pour avoir l'idée & le sentiment du *mode* majeur, il suffit donc d'entendre successivement les deux tierces majeures *ut mi* & *fa la*, & pour le mineur, les deux tierces mineures *ut mi*♭ & *fa la*♭.

Dialogue entre A & B.

Les Anciens, qui avoient quatorze *modes*, étoient donc bien plus riches que nous qui n'en possédons que deux?

B. C'est tout le contraire, car notre *mode* majeur contient à lui seul les quatorze *modes* des Grecs & les huit tons de l'Eglise, & voici comment.

Ces quatorze *modes* qui ont fait tant de bruit dans le monde savant, & qui occupent un si grand espace dans nos livres de théorie, ne sont absolument que les quatorze dispositions différentes des sept notes *si ut ré mi fa sol la*; savoir, sept par tétracordes conjoints, & sept par tétracordes disjoints.

EXEMPLE *par tétracordes conjoints.*

1. *Si ut ré mi* : *mi fa sol la.*
2. *Mi fa sol la* : *la si ut ré.*
3. *La si ut ré* : *ré mi fa sol.*
4. *Ré mi fa sol* : *sol la si ut.*
5. *Sol la si ut* : *ut ré mi fa.*
6. *Ut ré mi fa* : *fa sol la si.*
7. *Fa sol la si* : *si ut ré mi.*

Par tétracordes disjoints.

1. *Mi fa sol la* : *si ut ré mi.*
2. *La si ut ré* : *mi fa sol la.*
3. *Ré mi fa sol* : *la si ut ré.*
4. *Sol la si ut* : *ré mi fa sol.*
5. *Ut ré mi fa* : *sol la si ut.*
6. *Fa sol la si* : *ut ré mi fa.*
7. *Si ut ré mi* : *fa sol la si.*

Il suit de-là que nous sommes plus riches que les Grecs du *mode* mineur qu'ils n'avoient pas, & des quatorze combinaisons de ce *mode*, qui diffèrent chacune de celles du majeur, par l'effet de la seule note sensible ou septième majeure qui manquoit aux Anciens; ce qui fait qu'ils n'ont jamais possédé qu'imparfaitement ce beau *mode* mineur, qui tire de cette sensible tant d'expression & tant de charme; car sans elle point d'accord de septième de la dominante dans ce *mode*, & point d'accord de septième diminuée.

Ce qui met notre opulence musicale bien au-dessus de celle des Anciens, c'est l'harmonie, qui étoit réduite chez eux à la seule antiphonie ou chant à l'octave, tandis que nous possédons tous les accords qui se composent de tierces ajoutées l'une sur l'autre jusqu'au nombre de trois, sans compter leurs octaves, qui en varient les effets à l'infini, & le contre-point qui étoit nul chez les Romains, & qui semble, parmi nous, la seule étude à faire pour devenir un grand compositeur; parce que, considéré sous tous ses points de vue, il embrasse l'art en entier, loin d'être réduit à ce qu'il contient de plus épineux ou de plus aride. (Voyez HARMONIE.)

Rousseau définit la modulation & non le *mode*, quand il dit que celui-ci est la disposition régulière du chant & de l'accompagnement, relativement à certains sons principaux, sur lesquels une pièce de musique est constituée, & qui s'appellent les *cordes essentielles du mode*; lorsqu'il ajoute ensuite que ces trois cordes essentielles sont la tonique, la dominante & la médiante, il se méprend encore.

D'abord il confond en partie le ton avec le *mode*, puisque, dans les trois cordes essentielles au *mode*, il en cite deux du ton & une seule du *mode*.

Les cordes essentielles du ton ne sont pas la tonique, la dominante & la médiante, mais la tonique, sa quarte juste au-dessous & sa quarte juste au-dessus. La médiante n'est donc pas au nombre des cordes principales du ton, mais une de celles qui caractérisent le *mode*, & ces notes qui font qu'un *mode* est majeur ou mineur, ne sont qu'au nombre de deux seulement, savoir, la tierce de la tonique & la tierce de la quatrième note. Je dis avec raison, la tierce de la quatrième note, & non pas la sixième note du ton, quoique cette sixième note du ton soit la tierce de la quatrième note, parce qu'il ne s'agit pas ici de la sixte de la tonique, mais de la tierce de la quatrième note, & de la tierce de la tonique; c'est comme tierce de ces deux notes principales que celles-ci changent en mineur le *mode* qui étoit majeur, ou en majeur le *mode* qui étoit mineur, suivant que ces deux tierces ont à se hausser ou à se baisser d'un demi-ton dans le passage d'un *mode* à l'autre.

Dans le *mode* majeur, les trois cordes principales du ton portent chacune l'accord parfait majeur. Dans le mode mineur, il n'y a que la dominante qui ait son accord majeur *diatonique*.

EXEMPLE.

Mode majeur d'*ut*.

Sol si ré, *ut mi sol*, *fa la ut*.

Mode mineur d'*ut*.

Sol si ré, *ut mi♭ sol*, *fa la♭ ut*.

Le repos sur la dominante est donc le même dans les deux *modes*.

Le changement qui s'opère par le *mi♭* & le *la♭* n'est point borné à ces deux seuls accords *ut mi♭ sol* & *fa la♭ ut*; mais il a lieu aussi dans chacun des autres accords où entre le *mi♭* ou le *la♭*.

La ut mi devient, en mineur d'*ut*, *la ut mi♭*.

Ré fa la devient *ré fa la♭*.

La ut mi sol devient *La ut mi♭ sol*.

Ré fa la ut devient *ré fa la♭ ut*.

Mi sol si deviendroit *mi♭ sol si*, si cet ensemble de notes ne cessoit pas d'être un accord, dès que le *mi♭* vient s'y placer, par la quinte superflue *mi♭ si* que ce *mi♭* y amène, & qui sort de l'harmonie & la détruit.

A. On trouve cependant cet accord dans beaucoup de compositions des grands maîtres.

B. Je le sais; mais si ces grands maîtres, comme je n'en doute point, l'ont employé comme un accord, ils se sont grandement trompés sous le rapport de la théorie qu'ils ignorent; mais ils n'ont cependant pas tort en faisant usage de cet effet moitié harmonique & moitié mélodique.

Mi♭ sol si♮ est un *discord* & non un accord, puisqu'il y a discordance entre *mi♭* & *si* naturel; ce qui fait qu'on ne peut placer ces notes harmoniquement

l'une sur l'autre ; mais lorsque, pendant la durée du *mi* ♭, on fait passer la note de mélodie *si*, comme intermédiaire, entre deux notes d'harmonie qui s'accordent avec ce *mi* ♭, alors il n'y a rien là que de régulier & de naturel, étant bien reconnu que les notes de mélodie ou de passage ne détruisent pas la sensation harmonique par la sensation mélodique qu'elles y entre-mêlent avec tant de satisfaction pour l'oreille, quand tout est disposé de manière que le sens de la phrase n'en est point obscurci & rendu inintelligible.

Mi sol si ré se changeroit aussi en *mi* ♭ *sol si ré*, si le même obstacle ne s'y opposo.t. Il est même double ici cet obstacle, ou plutôt accomapagné d'un autre, la septième superflue *mi* ♭ *ré* étant un intervalle inharmonique, ainsi que la quarte superflue. Malgré cela, on peut même faire usage de *mi* ♭ *sol si ré*, non comme de quatre notes qui s'accordent & forment un tout harmonique, mais comme formant deux choses distinctes l'une de l'autre ; savoir, la tierce harmonique *mi* ♭ *sol*, effet pendant lequel on peut faire entendre les deux notes mélodiques *si* & *ré*.

Toute note mélodique ne peut frapper sans préparation, c'est-à-dire, *ex abrupto* & en débutant. L'oreille est nécessairement blessée toutes les fois qu'elle n'est point avertie que ce n'est que comme étrangères à l'harmonie qu'on lui présente les notes mélodiques, & cet avertissement consiste à placer ces notes de manière qu'on ne puisse s'y méprendre, & comme les phrases incidentes s'intercalent entre les membres de la phrase principale ou de la période, dans le discours proprement dit. L'oreille, ou plutôt le jugement n'est jamais choqué que lorsque l'ignorance place mal-adroitement ces intercalaires dans l'un ou l'autre de ces discours différens. On sent que si les notes *mi* ♭ *sol si* ou *mi* ♭ *sol si ré* ne sont pas des accords, il est bien déraisonnable de prétendre que *mi* ♭ *sol si ré fa* en soit un, & que si l'ignorance des vrais principes a pu faire tolérer jusqu'ici qu'on parlât de l'accord de quinte superflue, septième majeure & neuvième, un si monstrueux ensemble de sons, sous le rapport de l'harmonie, doit désormais interdire un semblable langage, qui confond, musicalement parlant, d'une manière si choquante, les notions du juste avec celles de l'injuste ou du faux.

D'où vient ce chaos que nous trouvons partout dans la théorie de la musique, & que nous combattrons sans cesse avec ce zèle ardent qui nous anime en faveur de la vérité ? De ce que l'on confond ce qui est à l'harmonie avec ce qui n'appartient qu'à la mélodie ; de ce que l'on mêle le simultané au successif, & réciproquement. Qu'on sépare bien ces deux choses si distinctes l'une de l'autre, on verra la matière se débrouiller, & les choses s'ordonner d'elles-mêmes & sans efforts.

Au moyen des deux tables des intervalles mélodiques & des harmoniques que j'ai établies, rien n'est plus facile à distinguer que ce qui est de l'harmonie & ce qui n'en est point. (Voyez ces deux tables à mon article HARMONIE.)

Revenons aux notions communes & assez généralement fausses, répandues sur le *mode* par Rousseau, d'après Rameau, d'Alembert & autres.

« Le *mode* majeur, dit-il, est engendré immé-» diatement par la résonnance du corps sonore, qui » rend la tierce majeure du son fondamental ; mais » le *mode* mineur n'est point donné par la nature, il » ne se trouve que par analogie & renversement. » Cela est vrai dans le système de M. Tartini, ainsi » que dans celui de M. Rameau.

» Ce dernier auteur, dans ses divers ouvrages » successifs, a appliqué cette origine du *mode* mi-» neur de différentes manières, dont aucune n'a con-» tenté son interprète, M. d'Alembert. C'est pour-» quoi M. d'Alembert fonde cette même origine sur » un autre principe que je ne puis, dit Rousseau, » mieux exposer qu'en transcrivant les propres termes » de ce grand géomètre. »

C'est assurément très-poli de la part de Rousseau, qui se gênoit beaucoup moins à l'égard de Rameau.

Voici dans quels termes Lerond d'Alembert explique l'origine du *mode* mineur, ou du moins celle qu'il s'est imaginé pouvoir lui donner, d'après les notions qu'il avoit sur la musique.

« Dans le chant *ut mi sol*, qui constitue le *mode* » majeur, les sons *mi* & *sol* sont tels, que le son prin-» cipal *ut* les fait résonner tous deux ; mais le second, » *mi*, ne fait pas résonner *sol*, qui n'est que sa tierce » mineure.

» Or, imaginons qu'au lieu de ce son *mi*, on place » entre les sons *ut* & *sol*, un autre son qui ait, ainsi » que le son *ut*, la propriété de faire résonner *sol*, & » qui soit pourtant différent d'*ut* ; ce son qu'on cher-» che doit être tel qu'il ait pour dix-septième majeure, » le son *sol* ou l'une des octaves de *sol* ; par consé-» quent le son cherché doit être à la dix-septième » majeure au-dessous de *sol*, ou, ce qui revient au » même, à la tierce majeure au-dessous de ce même » *sol*. Or, le son *mi* étant à la tierce mineure au-» dessous de *sol*, & la tierce majeure étant d'un demi-» ton plus grande que la tierce mineure, il s'ensuit » que le son qu'on cherche sera d'un semi-ton plus » bas que le *mi*, & sera par conséquent *mi* ♭.

» Ce nouvel arrangement, *ut*, *mi* ♭, *sol*, dans » lequel le son *ut* & le *mi* ♭ font l'un & l'autre ré-» sonner *sol*, sans que *ut* fasse résonner *mi* bémol, » n'est pas à la vérité aussi parfait que le premier ar-» rangement *ut*, *mi*, *sol*, parce que dans celui-ci les » deux sons, *mi* & *sol*, sont l'un & l'autre engendrés » par le son principal *ut*, au lieu que dans l'autre, le » son *mi* ♭ n'est pas engendré par le son *ut* ; mais cet » arrangement *ut*, *mi* ♭, *sol*, est aussi dicté par la na-» ture, quoique moins immédiatement que le pre-

» mier; &, en effet, l'expérience prouve que l'oreille » s'en accommode presqu'aussi bien.

» Dans ce chant *ut*, *mi* ♭, *sol*, *ut*, il est évident » que la tierce d'*ut* à *mi* ♭ est mineure; telle est l'ori- » gine du genre ou *mode* appelé *mineur*. » (*Elémens de Musique* de d'Alembert.)

D'après d'Alembert, il ne s'agissoit donc pas, pour avoir l'origine du *mode* mineur, de trouver une corde génératrice qui enfantât le *mi* ♭ conjointement avec le *sol*, ni que cette corde génératrice fût la tonique; il suffisoit de trouver simplement ce *mi* ♭, non engendré, mais engendrant le *sol* conjointement avec l'*ut*.

Mais en outre que le *sol* qu'enfante le *mi* ♭ n'est pas le même *sol* qu'engendre l'*ut*, comment se fait-il que deux mères, & l'*enfant de deux mères différentes*, forment ainsi un tout qui a une véritable *unité?*

N'est-il pas reconnu, en philosophie, que l'on ne peut donner ce qu'on n'a pas?

L'unité de génération doit provenir de l'unité du générateur.

Mais il y a bien d'autres questions à examiner ici.

Rameau & d'Alembert sont d'accord que la nature donne le *mode* majeur; mais ont-ils raison de penser ainsi? Sur quoi fondent-ils cette opinion?

A. Mais ils la fondent sur un fait bien avéré, & que vous reconnoissez vous-même comme véritable; savoir: que le corps sonore donne l'accord parfait majeur.

B. Mais qui a dit à Rameau, à d'Alembert & autres, qu'il suffisoit d'un accord parfait majeur pour établir la majorité d'un *mode?* Si l'accord parfait majeur de la résonnance du corps sonore étoit celui d'une dominante & non celui d'une tonique, le *mode* seroit-il décidé par cet accord?

A. Mais vous m'y faites penser, & je ne m'attendois pas à cette objection vraiment fondée; heureusement que ce n'est qu'une supposition que vous faites, & qu'elle n'aura point de suite, puisqu'il est bien clair que toute corde génératrice est une tonique.

B. Vous croyez? Vous n'avez donc pas lu mon *Cours complet d'harmonie & de composition?*

A. Non.

B. Alors il faut que je vous mette plus au fait de ce qui se passe dans la résonnance de la corde sonore. Après que la corde *ut* a donné *ut*, *ut*, *sol*, *ut*, *mi sol*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, savez-vous ce qu'elle donne?

A. Non, & je suis fondé à l'ignorer, puisque Rameau a regardé comme non avenus les autres sons que ceux des six termes exprimés ci-dessus.

B. Permettez-moi, alors, de vous l'apprendre, en vous faisant jeter les yeux sur l'exemple de l'article CONSONNANCE, page 311 de cet ouvrage.

A. Comment la corde *ut* donne un *si* ♭ pour septième son?

B. Vous le voyez: je vais maintenant vous le faire entendre, en frappant l'*ut* grave du piano.

A. En effet, je l'entends. (Voyez RÉSONNANCE DU CORPS SONORE.)

B. Hé bien! que croyez-vous qu'il résulte de là?

A. Ma foi, il est clair alors que l'*ut* est une dominante, car *si* ♭ n'est pas au nombre des cordes diatonique d'*ut*, mais parmi celles du ton de *fa*, qui sont: *ut mi sol si* ♭ *ré fa la*.

B. Comme vous voyez, il y a jusque-là, dans la nature, une sagesse & une réserve que l'on ne sauroit trop admirer; car ne pouvant donner à la fois les deux *modes* dans cette résonnance, puisque l'effet de l'un y détruiroit celui de l'autre, elle prend le parti de nous offrir l'accord de septième de la dominante *ut mi sol si* ♭, qui appartient également au ton de *fa* majeur comme au mineur.

A. C'est vraiment merveilleux de sa part, & je devois bien m'y attendre, rien n'étant jamais mieux ordonné que ce qu'elle dispose elle-même.

B. Suspendez un instant votre juste admiration pour ce phénomène.

A. Quoi! qu'avez-vous à me dire de plus?

B. Ce que j'ai à vous apprendre, je voudrois bien l'ignorer; mais le sachant, il y auroit de la mauvaise foi à le taire; il faut donc que je vous le révèle. Regardez encore une fois l'exemple qui présente les dix premières données du monocorde & de la résonnance du corps sonore.

A. Qu'aperçois-je? *ré* naturel parmi les sons donnés par *ut!*

B. Hélas! oui: ainsi vous voyez que la nature qui s'étoit d'abord si sagement portée sur une dominante, afin, à ce qu'il nous paroissoit, de ne se prononcer sur aucun des deux *modes*, vient de démentir la prudence que nous lui supposions, en faisant résonner pour neuvième terme de cette division, la neuvième de sa double octave, ce maudit *ré* 9, qui place, sans rémission, cette résonnance dans le *mode* majeur de *fa*.

A. J'avoue que j'en suis fâché pour la nature.

B. On pourroit alléguer, pour pallier le tort que nous lui supposons ici, d'après nos vues, que l'unité d'accord cessant après *ut mi sol si* ♭, elle ne nous donne bien en effet qu'une dominante, sans prononciation de *mode*; & nous serions bien mieux fondés à nous arrêter à ce *si* ♭ $\frac{1}{7}$, que Rameau à l'accord parfait; car cette résonnance ni l'harmonie ne s'y bornent, puisque l'une va au-delà même des limites de l'harmonie, dans lesquelles nous avons, nous, le droit de nous renfermer, du moins à quelques égards.

A. Je le conçois, mais j'eusse préféré que la nature se fût abstenue de faire résonner ce *ré* qui ne lui fait point honneur, & qui repousse l'idée d'un *mode* en établissant exclusivement l'autre.

B. Que faire ? il faut bien vouloir ce qu'on ne peut empêcher ! Toujours est-il vrai que le *mode* majeur n'est nullement établi, dans cette résonnance, par l'accord parfait de la tonique, puisque c'est un accord parfait de la dominante que la nature y fait entendre, comme le prouve incontestablement la septième mineure diatonique qu'elle y ajoute.

Les vraies dénominations des données du corps sonores ne sont donc pas, en *ut*,

Ut ut sol ut mi sol si ♭ *ré.*
1 2 3 4 5 6 7 9.

Mais ces données sont,

Sol sol ré sol si ré fa la.
1 2 3 4 5 6 7 9.

Tout corps sonore est donc une dominante & non une tonique.

Il résulte donc de la résonnance du corps sonore, examinée avec l'œil d'un philosophe & l'oreille d'un musicien, que la nature y fait entendre un accord *sol si ré fa*, qui, en déterminant un ton, n'en détermine pas le *mode*, & qu'elle y fait résonner le premier membre d'une cadence, sans en donner le frappé. On peut chicaner sur le *fa* $\frac{1}{7}$ plus bas que le *fa* de notre système usuel, qui est le vrai, mais il faut bien prendre ce *fa* tel qu'il est dans cette résonnance, en nous abstenant toutefois d'en faire le modèle de celui de notre gamme, ne pouvant empêcher que ce *fa* ne soit tel que la nature le veut dans ce phénomène, mais non tel qu'elle entend qu'il soit dans notre système, qui a bien son principe dans les premières données de la résonnance du corps sonore, mais qui diffère des subséquentes; parce qu'ainsi le veut la nature qui s'explique à nous par notre oreille, & qui nous a renfermés dans les limites des premiers intervalles de ce type naturel, répétés sur divers points.

Prétendre, comme font certains hommes fort instruits d'ailleurs, que nous chantons faux parce que nous ne copions pas la nature dans les intervalles défectueux que renferme la résonnance du corps sonore ou les divisions du monocorde, opérées selon la suite décroissante de ses parties aliquotes, c'est mal voir la chose; car si ces intervalles étoient les vrais, la nature ne nous inspireroit pas, à leur égard, une répugnance invincible. Alléguer que cette répugnance naturelle est l'effet de l'habitude que nous avons prise de chanter faux & de mal accorder nos instrumens, est une seconde erreur avancée sans fondement, & pour défendre la première.

On ne peut faire de convention sur le juste & le faux en musique, pas plus qu'en morale, sur ce qui est juste ou injuste, ou même, quant à notre odorat, sur ce qui sent bon ou mauvais; ce qui empêche notre esprit de dire que deux & deux font cinq ou trois, nous empêche également de dire qu'un intervalle trop haut ou trop bas est juste.

Il ne faut pas vouloir apprendre la théorie de la musique du géomètre ou du mathématicien qui ne sait que mesurer la corde, ou qui cherche à apprécier à leur juste valeur chacune des aliquotes d'une corde prise pour génératrice du système. Il ne faut pas vouloir l'apprendre non plus des musiciens qui ne raisonnent point ou qui raisonnent mal; mais, en l'absence d'une bonne théorie, il faut apprendre la science musicale de la musique elle-même, parce que, malgré les différentes opinions des philosophes & des musiciens, cette musique se fait à Londres comme à la Chine, à Vienne comme à Paris, à Rome comme en Russie, aux différences très-marquées qui résultent de l'habileté & du goût divers des hommes qui la composent. Mais partout on sent qu'il existe deux *modes :* partout on sent également que ce qui rend l'un majeur, c'est la majorité de la tierce & de la sixte de a tonique, & que ce qui rend l'autre mineur, c'est la minorité de cette tierce & de cette sixte.

A. Mais, s'il n'est de notes modales que *mi* ♭ & *la* ♭, pourquoi un air écrit en *ut*, *mode* mineur, a-t-il trois bémols à la clef *si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭ ?

B. Faut-il répondre qu'il en est ainsi parce qu'en descendant la gamme d'*ut* mineur, on fait le *si* bémol?

Mais avec une telle réponse aurois-je bien instruit celui qui me questionne?

On bémolise ce *si*, je le sais fort bien; mais est-ce comme accidentel & chromatique, ou est-ce comme diatonique & de fondation?

Est-ce le *si* bémol de cette gamme, ou le *si* naturel qui est la corde diatonique? Il faut opter entre l'une ou l'autre de ces notes, à moins qu'on ne les déclare toutes deux diatoniques, auquel cas il n'y auroit plus sept notes, mais huit; ce qui bouleverseroit, comme on voit, la croyance générale si bien établie dans l'opinion & dans la manière de sentir, qu'il n'y a que sept notes, c'est-à-dire, sept cordes diatoniques, primitives & fondamentales, dont les autres cordes ne sont que des modifications; ou, si on veut les regarder comme d'autres individus, ceux-ci n'existent du moins que dans un second ou dans un troisième ordre, selon que ces cordes sont chromatiques ou enharmoniques, & non dans l'ordre diatonique & principal.

Du nom même que portent les cordes qui sont chromatiques ou enharmoniques, il résulte que, sans trop savoir pourquoi, on les considère, non comme des individus différens des cordes diatoniques, mais comme étant ces mêmes cordes remplissant un rôle différent dans le drame ou discours musical, puisque dans une même pièce en *ut*, *mode* majeur, l'*ut* joue tour-à-tour le rôle de naturel, comme *diatonique*, de dièse, comme *chromatique*, & de bémol ou double dièse, comme *enharmonique*.

D'après

D'après cette manière d'envisager les cordes du système, il s'ensuit qu'une corde diatonique n'est telle qu'autant qu'elle est susceptible d'être secondairement chromatique, & en troisième lieu enharmonique, parce que son existence, comme diatonique, suppose les deux autres façons d'exister, puisque c'est une loi commune à toutes les cordes diatoniques.

Admettre une note de plus, ce n'est donc pas seulement ajouter une corde au système, mais cinq ou trois au moins; savoir, comme diatonique, une chromatique ascendante & une descendante, & une enharmonique ascendante & une descendante; ou comme semi-ton diatonique, une corde diatonique, une chromatique, comme *mi mi* ♭ & *mi* ♯, ou *si*, *si* ♭ & *si* ♯; car les intervalles diatoniques d'un semi-ton ont deux modifications de moins que les tons entiers diatoniques.

A. Mais les chromatiques & les enharmoniques sont-elles bien véritablement les mêmes individus que les diatoniques dont elles portent le nom, avec une modification qui indique leur changement de rôle ou de genre, de touche & de corde, ou n'est-ce que pour simplifier la musique, que ces individus portent les mêmes noms que les diatoniques?

B. Voici comment cela se fait, sans trop comprendre ce que l'on fait.

Le système musical est une suite infinie de quartes justes, ascendantes ou descendantes,

Exemple.

Si mi la ré sol ut fa, *si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭ *ut* ♭ *fa* ♭, *si* ♭♭ *mi* ♭♭ *la* ♭♭ *ré* ♭♭ *sol* ♭♭ *ut* ♭♭ *fa* ♭♭;

Si ♭♭♭, *mi* ♭♭♭, *la* ♭♭♭, *ré* ♭♭♭, *sol* ♭♭♭, *ut* ♭♭♭, *fa* ♭♭♭, *&c. &c.*

Fa ut sol ré la mi si, *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯ *mi* ♯ *si* ♯, *fa* X *ut* X *sol* X *ré* X *la* X *mi* X *si* X, *&c. &c.*

Maintenant, que l'on comprenne ou non que ces cordes ont un caractère différent & des propriétés diverses, selon qu'elles appartiennent au premier ordre de cordes qui est le diatonique, ou au second qui est le chromatique, ou enfin au troisième qui est l'enharmonique, ces cordes seront toujours physiquement les mêmes, puisque le clavier ne contient que douze demi-tons qui les représentent toutes, & l'erreur ne sera pas dans la musique que l'on entendra, mais dans la fausse interprétation que feront de cette musique ceux qui n'en connoissent pas la vraie théorie, lesquels pourront prendre du chromatique & de l'enharmonique d'un ton, pour du diatonique d'un autre ton, dans la modulation duquel le morceau n'est point conduit.

Quelle que soit la confusion qui règne, à cet égard, dans la tête des musiciens, toujours est-il vrai que, parmi eux, personne que je sache ne veut qu'il y ait plus de sept notes; car c'est là ce qu'on enseigne à tout le monde, sans savoir précisément pourquoi.

Il n'y a donc que les monocordistes ou des savans, tel que l'abbé Jomard, qui puissent proposer l'adoption d'une huitième corde diatonique, afin que les aliquotes, prises selon la suite des nombres arithmétiques, puissent répondre à ces nombres, & pour que les données du monocorde, tant musicales que purement géométriques, soient d'accord avec l'échelle des chiffres. Mais un tel système n'étant pas l'explication de la vraie pratique de celle qui est appuyée sur le sentiment musical que la nature donne à tous ceux qui sont bien organisés sous ce rapport, il n'en reste pas moins certain qu'il n'y a que sept notes, c'est-à-dire, sept cordes diatoniques, mais susceptibles d'être chromatisées ou enharmonisées.

Or, s'il n'y a que sept cordes diatoniques, on ne peut vouloir que la septième mineure & la septième majeure, dont on fait usage dans le *mode* mineur, soient toutes deux diatoniques, & en conséquence il faut donc opter entre *si* bécarre & le *si* bémol. Mais le choix ne peut être douteux ici, car on ne peut priver un ton de sa sensible. C'est donc le *si* bémol qu'il faut rejeter du nombre des cordes diatoniques, lesquelles, en *ut* mineur, sont *si ut ré mi* ♭ *fa sol la* ♭, & non *si* ♭ *ut ré mi* ♭ *fa sol la* ♭.

Quant aux deux cordes *mi* bémol & *la* bémol, qui sont la tierce & la sixte mineure de la tonique, elles ne doivent pas être mises dans la même cathégorie que le *si* bémol, quoique celui-ci soit placé à la clef avec elles.

Ces deux cordes m'ont donné long-temps à penser si elles étoient ou n'étoient pas diatoniques sous deux formes différentes; sous l'une, comme appartenant au *mode* majeur, & sous l'autre, comme appartenant au mineur, & en qualité de cordes du premier ordre.

J'ai varié plusieurs fois sur la solution de cette question épineuse; mais en définitif j'ai reconnu qu'il falloit admettre que la nature leur avoit accordé à chacune la faculté *extraordinaire* d'être diatoniques sous deux formes différentes, la *modalité* tenant à cette double nature, & en expliquant en quelque sorte le mystère. Ainsi, en *ut mode* majeur, *mi* bémol & *la* bémol sont toutes deux chromatiques; & en *ut*, *mode* mineur, c'est au contraire *mi* naturel & *la* naturel qui appartiennent à ce second ordre de cordes, puisqu'alors *mi* bémol & *la* bémol sont diatoniques & de fondation.

Maintenant on peut prononcer avec connoissance de cause sur la manière dont on arme la clef; car sur quoi doit-on se fonder pour placer les dièses ou les bémols après la clef? N'est-ce pas sur l'état habituel où se trouvent les sept notes dans chaque ton différent? Or, cet état naturel ou habituel, c'est celui de diatonique: & en effet, c'est ainsi qu'on a justement

raisonné pour toutes les gammes majeures. C'est pourquoi le ton d'*ut* ayant été choisi pour type & point de départ des gammes majeures, les sept cordes diatoniques y sont toutes dans l'état naturel; en conséquence, il n'y a point de dièse ni de bémol à la clef, & les sept notes sont *si ut ré mi fa sol la*, ou *si mi la ré sol ut fa*.

Mais en *sol*, où le *fa* naturel passe de l'état diatonique à l'état de chromatique, & où le *fa* passe de l'état de naturel à celui de dièse, les sept cordes diatoniques & naturelles sont *fa*♯ *sol la si ut ré mi* : donc *fa*♯ à la clef.

En *ré* majeur, où le *fa*♯ & l'*ut*♯ passent de l'état de chromatiques & de secondaires à l'état principal de diatoniques, tandis que *fa* & *ut*, non diésés, font l'inverse, alors il y a deux dièses à la clef.

En *la* majeur, trois; en *mi*, quatre; en *si*, cinq; en *fa*♯, six; en *ut*♯, sept; car alors toutes les notes du ton se trouvent transportées ou transposées un demi-ton plus haut, chacune, & par conséquent sept cordes y passent de l'état de chromatiques ou d'enharmoniques où elles étoient en *ut* naturel majeur, à l'état de diatoniques; savoir: *fa*♯ *ut*♯ *sol*♯ *ré*♯ *la*♯ du chromatique au diatonique; *mi*♯ & *si*♯, de l'enharmonique au diatonique, & réciproquement, *fa ut sol ré la*, y passent du diatonique au chromatique descendant, & *mi si* du diatonique à l'enharmonique descendant. Dans les tons pris à la quarte l'un de l'autre & en montant, les sept notes passent successivement de l'état naturel à celui de bémol, sans cesser d'être diatoniques; en sorte que si l'on dispose les sept notes d'*ut* comme *sol la si ut ré mi fa*, celles du ton de *fa* seront *ut ré mi fa sol la si*♭. En conséquence le *si*♭ devient ici diatonique, de chromatique qu'il étoit en *ut*; & le *si* naturel passe de l'état de diatonique à l'état de chromatique ascendant.

En *si*♭, dont les notes sont *fa sol la si*♭ *ut ré mi*♭ ou *fa ut sol ré la mi*♭ *si*♭; ou *si*♭ *mi*♭ *la ré sol ut fa*, le *si*♭ & le *mi*♭ passent de l'état de chromatique descendant, où ils étoient tous deux en *ut*, *mode* majeur, à l'état diatonique; & *si* & *mi*, de diatonique qu'ils étoient, passent au chromatique ascendant.

En *mi*♭, *si*♭ *mi*♭ *la*♭ deviennent diatoniques, *si mi la* chromatiques.

En *la*♭, *si*♭ *mi*♭ *la*♭ *ré*♭ deviennent diatoniques, & *si mi la ré* font le contraire.

En *ré*♭, *si*♭ *mi*♭ *la*♭ *ré*♭ *sol*♭ passent du chromatique descendant au diatonique; *si mi la ré sol* passent du diatonique au chromatique ascendant.

En *sol*♭, les notes *si*♭ *mi*♭ *la*♭ *ré*♭ *sol*♭ passent du chromatique descendant au diatonique, & *ut*♭ passe de l'enharmonique descendant au diatonique; *si mi la ré sol* passent du diatonique au chromatique ascendant; & *ut* passe à l'enharmonique ascendant.

En *la*♭, les sept notes *si mi la ré sol ut fa*, ont cessé d'être diatoniques; cinq sont passées au chromatique ascendant, ce sont *si mi la ré sol*; & *ut* & *fa* à l'enharmonique également ascendant; *si*♭ *mi*♭ *la*♭ *ré*♭ *sol*♭ *ut*♭ & *fa*♭ sont devenus diatoniques.

Ainsi les dièses & les bémols, placés à la clef, n'ont donc pas eu d'autre fonction à remplir que celle de *diatoniser*, ou de rendre diatonique chacune des notes auxquelles ils ont été successivement appliqués.

C'est donc pour rendre une note diatonique qu'on la dièse ou qu'on la bémolise à la clef.

Or, je demande si, dans le mineur, on a été fidèle à ce principe qu'on a si bien suivi dans tous les tons majeurs ?

En voyant un *si*♭ en *ut* mineur, on pourra se convaincre aussitôt du contraire; comme en voyant en *fa* mineur un *mi*♭, ou en *si*♭ mineur, un *la*♭, car *si*♭ n'est pas diatonique en *ut* mineur; *mi*♭ n'est pas diatonique en *fa* mineur, *la*♭ en *si* mineur.

Pourquoi ne suit-on pas ici le principe ?

Aurait-on deux poids, deux mesures ?

Cela provient de la manière dont on a envisagé les tons mineurs.

On n'a vu dans ces tons que les majeurs eux-mêmes, dont le centre a été porté de la première à la sixième.

On ne voit
dans *la sol fa mi ré ut si la*,
que *ut si la sol fa mi ré ut*;
dans *ré ut si*♭ *la sol fa mi ré*,
que *fa mi ré ut si*♭ *la sol fa*;
dans *sol fa mi*♭ *ré ut si*♭ *la sol*,
que *si*♭ *la sol fa mi*♭ *ré ut si*♭;
dans *ut si*♭ *la*♭ *sol fa mi*♭ *ré ut*,
que *mi*♭ *ré ut si*♭ *la*♭ *sol fa mi*♭;
dans *fa mi*♭ *ré*♭ *ut si*♭ *la*♭ *sol fa*,
que *la*♭ *sol fa mi*♭ *ré*♭ *ut si*♭ *la*♭;
dans *si*♭ *la*♭ *sol*♭ *fa mi*♭ *ré*♭ *ut si*♭,
que *ré*♭ *ut si*♭ *la*♭ *sol*♭ *fa mi*♭ *ré*♭;
dans *mi*♭ *ré*♭ *ut*♭ *si*♭ *la*♭ *sol*♭ *fa mi*♭,
que *sol*♭ *fa mi*♭ *ré*♭ *ut*♭ *si*♭ *fa*♭ *sol*♭;
dans *la*♭ *sol*♭ *fa*♭ *mi*♭ *ré*♭ *ut*♭ *si*♭ *la*♭,
que *ut*♭ *si*♭ *la*♭ *sol*♭ *fa*♭ *mi*♭ *ré*♭ *ut*♭.

Et en effet, en prenant la gamme mineure en descendant, & faisant la septième mineure chromatique au lieu de la septième majeure sensible & diatonique, les cordes du ton mineur se trouvent être les mêmes que celles du ton majeur qui y est relatif. Mais cette manière d'envisager les choses, qui paroît supportable au premier aspect, change de face quand on vient à y regarder de plus près; car les sept notes du ton d'*ut* mineur sont *si*♭ *ut ré mi*♭ *fa sol la*♭ & non pas *si*♭ *ut ré mi*♭ *fa sol la*. Or, si le *si*♭ n'est pas du ton d'*ut* mineur, ou du moins n'en fait point partie

comme corde diatonique, que fait alors dans ce ton ce *ſi* ♭ que je vois placé immédiatement après la clef?

Puiſqu'il n'y a de différence entre *ut* majeur & *ut* mineur que *mi* ♭ & *la* ♭, ne poſez donc que *mi* ♭ & *la* ♭ à la clef. Oui, mais alors les bémols ne ſuivroient plus la règle, qui dit que le *mi* ♭ ne peut ſe placer à la clef ſans que le *ſi* ♭, qui eſt le premier, ne le précède & ne l'accompagne, & de même pour tous les autres.

Mais cette règle qui eſt fondée en raiſon, à l'égard des tons majeurs, n'eſt pas également applicable aux tons mineurs.

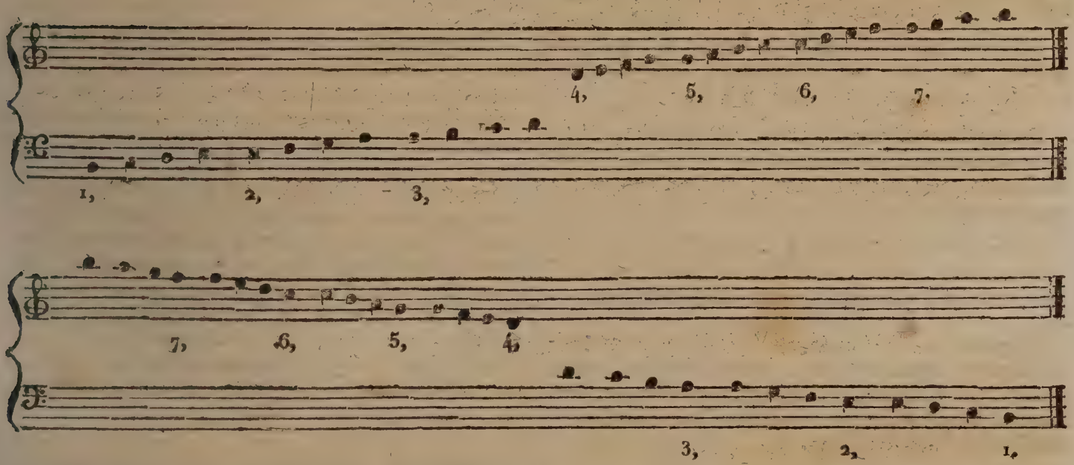
Pour s'en convaincre, il ſuffit de ſe demander qu'eſt-ce qu'un ton majeur conſidéré dans la généralité de ſes tétracordes, diſpoſés dans un ordre élémentaire?

Un ton majeur, ou le ſyſtème muſical diatonique majeur, eſt une ſérie de ſept tétracordes conjoints, pris en deſcendant ou en montant, & dont le ſeptième, qui ferme la marche par trois tons pleins conſécutifs, ſe rattache par-là au premier de tous ces tétracordes, & en fait en quelque ſorte un cercle dans lequel on tourne ſans ceſſe. Ce ſeptième tétracorde, qui eſt *ſi la ſol fa* ou *fa ſol la ſi*, porte le ſceau de la réprobation mélodique, mais il eſt en même temps le cachet du ton, par ſa quarte ſuperflue; il eſt le tétracorde ſenſible & diſtinctif, comme le ſeul faux de tous les tétracordes diatoniques qui entrent dans la compoſition du ton ou dans l'étendue du ſyſtème.

Le ton n'eſt donc pas circonſcrit dans les bornes de l'octave, quoique celle-ci en renferme les divers intervalles, mais au moyen des ſept tétracordes conjoints, il s'élève ou deſcend de trois octaves; ce qui fait que le ſyſtème muſical ne doit pas être repréſenté par un cercle, quoique la fin ſe rattache en quelque ſorte au commencement, mais comme une pyramide que l'on monte & deſcend tour à tour.

EXEMPLE.

Pyramide ou eſcalier du ſyſtème muſical diatonique.



Pour porter ce ſyſtème en *fa* majeur, il faut rendre le tétracorde *fa ſol la ſi* juſte par le moyen d'un bémol qu'il faut ajouter à chaque *ſi*, & partir du ſecond tétracorde qui devient alors le premier, & le premier, le ſeptième.

EXEMPLE.

Mi fa ſol la, la ſib ut ré, ré mi fa ſol,
1 2 3
ſol la ſi♭ *ut, ut ré mi fa, fa ſol la ſi b,*
4 5 6
ſi b ut ré mi.
7

Pour porter le ton ou le ſyſtème ſur *ſi* ♭, il faut partir du deuxième tétracorde du ton précédent & ajouter le *mi* bémol.

La ſi b ut ré, ré mi b fa ſol, ſol la ſi b ut,
1 2 3
ut ré mi b fa, fa ſol la ſi b, ſi b ut ré mi b,
4 5 6
mi b fa ſol la.
7

Pour porter le ton ſur *mi* ♭, on ajoute le *la* ♭ & l'on part de *ré.*

Ré mi b fa ſol, ſol la b ſi b ut, ut ré mi b fa,
1 2 3
fa ſol la b ſi b, ſi b ut ré mi b, mi b fa ſol la b,
4 5 6
la b ſi b ut ré.
7

Pour porter le système sur *la* ♭, on rend juste, par l'addition du *ré b*, le septième tétracorde du ton de *mib*, qui est *lab sib ut ré*, & qui est faux, & l'on part de *sol*.

Sol lab sib ut, ut réb mib fa, fa sol lab sib, sib ut réb mib, mib fa sol lab, lab sib ut réb, réb mib fa sol.

Pour porter le système sur *réb*, on rend juste le septième tétracorde du ton de *lab* par l'addition du *solb* qu'on ajoute à chaque *sol* des autres tétracordes, & l'on part d'*ut*.

Ut réb mib fa, fa solb lab sib, sib ut réb, mib, mib fa solb lab, lab sib ut réb, réb mib fa solb, solb lab si ut.

Pour porter le ton sur *solb*, on ajoute un *ut b* qui rend justes, dans ce ton, tous les tétracordes où se trouve l'*ut b*.

Fa solb lab sib, sib utb réb mib, mib fa solb lab, lab sib utb réb, réb mib fa solb, solb lab sib utb, utb réb mib fa.

En rendant juste le tétracorde *utb réb mib fa* par le *fab*, on porte le ton sur *ut b*, moyennant que l'on fasse le *fa* bémol toutes les fois qu'il se présente.

Sib utb réb mib, mib fab solb la, lab sib utb ré, réb mib fab solb, solb lab sib utb, utb réb mib fab, fab solb lab sib.

Pour porter le ton sur *fab*, on ajoute aux sept premiers bémols, un huitième bémol qui est *si* double bémol, ou deux fois baissé, & d'un demi-ton à chaque fois.

Utb réb mib fab, fab solb lab sibb, sibb utb réb mib, mib fab solb lab, lab sibb utb réb, réb mib fab solb, solb lab sibb utb.

On pourroit aller comme cela jusqu'à tel nombre de bémols que ce soit, si on n'étoit forcé de s'arrêter pour ne pas embrouiller l'esprit par une complication inutile, & qu'on évite en changeant l'acception ou le nom des sons ou des notes.

Au lieu d'écrire un morceau ou une période en *ut b*, on l'écrit en *si* majeur, & alors, au lieu de sept bémols, on n'a que cinq dièses.

Au lieu d'écrire un morceau en *la* double bémol majeur, on l'écrit en *sol* naturel; ce qui est bien plus simple, puisqu'au lieu d'avoir onze bémols à la clef, on n'y trouve qu'un seul dièse.

Les sept touches *sib mib lab réb solb utb fab*
1 2 3 4 5 6 7
pouvant se nommer *la* ♯ *ré* ♯ *sol* ♯ *ut* ♯ *fa* ♯ *si mi*, on sent l'avantage de se placer en *si* majeur, au lieu de se mettre en *ut* majeur, parce qu'en outre que l'on a deux signes accidentels de moins à la clef, on se met par-là dans la position de diminuer encore d'un dièse à chaque ton principal, si l'on procède par ordre; car cinq tons après le ton de *si* majeur, où l'on a cinq dièses, on est en *ut* majeur, où toutes les notes sont redevenues naturelles, du moins pour les yeux.

Je dis *pour les yeux*, parce qu'il n'y a en effet de substitution réelle dans le passage du ton d'*ut* bémol à celui de *si* naturel, que celle des signes qui est ostensible; mais cette substitution est impossible à opérer pour le sentiment; car malgré que les *ut* ♭ *mi* ♭ *sol* ♭ *ut* ♭ soient désignés par *si ré* ♯ *fa* ♯ *si*, ces notes n'en sont pas moins toujours *ut* ♭ *mi* ♭ *sol* ♭ *ut* ♭ pour celui qui comprend assez la musique pour ne pas se laisser involontairement abuser par *si ré* ♯ *fa* ♯ *si* qu'on ne met à leur place que pour éviter l'emploi d'un trop grand nombre de bémols qui rendent la lecture de la musique plus difficile.

Qu'arrive-t-il de-là? C'est que, lorsque, par suite de cette substitution des signes du ton de *si* majeur à ceux d'*ut* ♭ majeur, on se croit rendu en *ut* d'où l'on étoit parti, on est réellement en *ré* double bémol majeur; ce qui est très différent. C'est ce qui s'ensuit nécessairement toutes les fois qu'il y a substitution des signes d'un ton à ceux d'un autre, parce que cette substitution est incapable d'opérer la métamorphose que l'on exige, autrement que pour les yeux.

Maintenant que nous avons vu les tons majeurs dans la généralité de leurs tétracordes & dans leur enchaînement le plus élémentaire, il nous reste à envisager les tons mineurs dans leur contexture & leur succession.

Considéré dans la généralité de ses tétracordes, le *mode* mineur, borné à l'abaissement de la troisième & de la sixième note du ton, présenteroit trois tétracordes défectueux; savoir, en *ut*, *mode* mineur, *la* ♭ *si ut ré*, *sol la* ♭ *si ut* & *fa sol la* ♭ *si* qui contiennent chacun un intervalle de seconde superflue, que la mélodie n'approuve ou qu'elle n'admet du moins que comme une chose non ordinaire & peu naturelle, un semblable intervalle supposant deux parties différentes, dont l'une fait le *la* ♭, l'autre le *si* naturel.

Enchaînement des sept tétracordes en ut *mineur.*

Si ut ré mi ♭, *mi* ♭ *fa sol la* ♭, *la* ♭ *si ut ré, ré mi* ♭ *fa sol, sol la* ♭ *si ut, ut ré mi fa, fa sol la* ♭ *si.*

Comment parer à l'inconvénient qui résulte du passage de *la* ♭ à *si*?

Il n'y a que le *si* ♭ chromatique qui puisse éviter ce saut mélodique. C'est là aussi ce qui a fait assimiler en partie les *modes* mineurs à leurs relatifs majeurs, qui ont le même nombre de dièses ou de bémols à la clef, & c'est probablement ce qui a détourné les Anciens de ce *mode*.

A parler franchement, il y a dans cette partie de la musique plus de routine que de principes. La pra-

tique y flotte entre le mineur & son relatif; en sorte qu'en *la* mineur on se comporte tantôt comme en *la*, tantôt comme en *ut* majeur; en *ut* mineur, tantôt comme en *mi* ♭, son relatif, & tantôt comme exclusivement en *ut*. Si l'on a des vues assez étendues & assez profondes sur la musique, on doit demander comment l'unité de ton s'arrange de tout cela. On pourroit répondre qu'elle en souffre de temps à autre; cependant il y a moyen d'éviter de sortir de l'unité de ton à laquelle on ne doit pas porter atteinte, & ce moyen, c'est de faire bien connoître pour chromatisé le contingent que ce genre y fournit; car si l'unité de ton se trouve blessée, ce n'est jamais que quand on a la maladresse d'offrir comme diatonique & principal ce qui ne doit être présenté que comme chromatique & accessoire.

Il reste à examiner si l'emploi accidentel du *si* ♭ dans le ton d'*ut* mineur, pour éviter la seconde superflue *la* ♮ *si* ♭ ou *si* ♮ *la* ♭, est une raison assez puissante pour qu'on place cette corde chromatique au nombre des bémols dont la clef y doit être armée.

Malgré qu'on ait plus souvent recours à cette corde en mineur d'*ut* qu'en majeur, où elle n'est pas employée pour éviter la seconde superflue, mais les trois tons consécutifs du tétracorde *fa sol la si*, le *si* ♭ est étranger au genre diatonique du ton d'*ut* mineur, aussi bien qu'au genre diatonique du ton d'*ut* majeur.

C'est là une question importante qui tourmente peu les théoriciens vulgaires; car ils ne se doutent point que l'unité de ton soit absolument nécessaire, puisqu'on leur entend dire, comme une chose aussi naturelle qu'indubitable, que le *ton est dans deux tons, la gamme en deux gammes & même en trois*, quoique rien ne soit plus absurde. Comment, avec des idées fondamentales aussi fausses, s'avise-t-on d'écrire sur la musique? (Voyez mon article TON.)

Voici comme il conviendroit d'armer la clef dans les tons mineurs, pour satisfaire la raison & aider ceux qui ont recours à ces signes pour savoir dans quel ton un morceau est établi.

En *la* mineur, il faudroit mettre à la clef le *sol* ♯, qui feroit connoître qu'on n'est point en *ut*, & que *sol* ♯ est devenu diatonique & note sensible.

En *mi*, il faudroit commencer à mettre le *ré* ♯, pour faire voir qu'on n'est pas en *sol*, & que ce *ré* ♯ est devenu note sensible & diatonique, & puis *fa* ♯, pour faire connoître que ce *fa* ♯ est aussi diatonique en ce ton.

En *si* mineur, on mettroit à la clef *la* ♯ & puis *fa* ♯ *ut* ♯.

En *fa* ♯ mineur, *mi* ♯ & *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯.

En *ut* ♯ mineur, *si* ♯ & *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯.

En *sol* ♯ mineur, *fa* X & *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯.

En *ré* ♯ mineur, *ut* X & *fa* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯ *mi* ♯.

En *la* ♯, *sol* X & *fa* ♯ *ut* ♯ *ré* ♯ *la* ♯ *mi* ♯ *si* ♯.

En *ré* mineur, *ut* ♯ & *si* ♭.

En *sol* mineur, *fa* ♯ & *si* ♭ *mi* ♭.

En *ut* mineur, *si* ♮ & *mi* ♭ & *la* ♭.

En *fa* mineur, *mi* ♮ & *si* ♭ *la* ♭ & *ré* ♭.

En *si* ♭ mineur, *la* ♮ & *si* ♭ *mi* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭.

En *mi* ♭ mineur, *ré* ♮ & *si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *sol* ♭ *ut* ♭.

En *la* ♭ mineur, *sol* ♮ & *si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭ *ut* ♭ *fa* ♭.

Quant au *mode* mixte, dont Blainville vouloit enrichir la musique, il n'y avoit qu'une seule question à lui faire pour dissiper son illusion; c'étoit de lui demander dans quel ton étoit la gamme de ce *mode*.

Pour qu'il y eût trois *modes*, il falloit nécessairement que cette gamme pût être en *ut* exclusivement, & puis dans tous les autres tons, comme le *mode* majeur & le mineur qui s'adaptent à tous les tons possibles. Sa réponse devoit donc être que son *mode* étoit en *ut*. Hé bien! falloit-il lui dire alors, puisque votre *mode* est en *ut*, car il faut qu'il y soit ou qu'il n'existe pas, faites-nous entendre l'accord parfait majeur de la tonique d'*ut*, dans ce troisième *mode*, & celui de la quatrième note.

Qu'eût fait alors Blainville? Avoit-il trouvé un troisième accord parfait pour *ut* & pour *fa*, pour la tonique & pour la quarte? S'il n'avoit à leur donner que l'accord parfait majeur ou l'accord parfait mineur, il n'avoit qu'un seul parti à prendre, c'étoit de demander mille pardons d'avoir eu l'extravagance d'annoncer un troisième *mode* sans savoir ce qui donnoit l'existence aux deux premiers, & ignorant enfin ce que c'est qu'un *mode*.

Apprenez, messieurs les inventeurs de *modes*, que pour qu'un troisième pût exister, il faudroit que l'accord parfait eût trois manières d'être parfait. Or, comme la nature ne lui en a donné que deux, attendez, pour nous faire ce cadeau, que l'auteur de l'Univers ait changé nos oreilles, & créé les choses autrement qu'elles ne sont.

Oui: il faudroit à l'accord parfait une troisième existence, pour qu'un troisième *mode* se fît entendre; car c'est la faculté que possède la note tonique de se vêtir, à notre choix, de la couleur gaie ou de la couleur triste, *sans cesser d'être la tonique du même ton*, qui fait qu'il y a deux *modes*. Sans cette prérogative qui s'étend à la quatrième note, il n'y en auroit qu'un seul.

Nous n'avons pas plus inventé le *mode* majeur & le *mode* mineur, que nous n'avons inventé le jour & la nuit. Nous avons trouvé ces *modes* dans notre organisation, comme tout ce qui compose la musique, & tout est tellement fourni par la nature dans cette langue, que nous ne saurions y introduire de notre chef quoi que ce soit qui ne fût mal. Tout ce

qui nous y appartient, c'est la distribution des sons; & encore ne sommes-nous libres en cela que pour le choix entre les diverses manières arrêtées par la nature; car nous ne pouvons pas plus empêcher qu'un ensemble ou une suite de notes ne soit agréable ou rebutant pour nous, que nous ne pouvons empêcher au côté le plus chargé d'une balance d'emporter celui qui l'est moins, si rien ne s'oppose à son action.

Nous n'avons donc pas plus inventé les notes, que les plongeurs n'inventent les perles qu'ils vont chercher au fond de la mer. La musique a été trouvée peu à peu; mais il restoit encore quelque chose d'inconnu, quand j'en ai découvert le grand système, composé de vingt-sept cordes différentes dans chaque octave de chaque ton & de chaque *mode*. Je ne sache point qu'il y ait rien de plus à découvrir, parce que m'étant trouvé sur la vraie route, je l'ai suivie jusqu'aux limites de notre organisation. Aussi ce grand système va-t-il bien au-delà pour le nombre des cordes, de celui qui est employé dans les compositions les plus savantes. Il reste encore bien de la marge aux compositeurs hommes de génie, non pour former des accords nouveaux, mais de semblables à ceux qui sont connus, sur d'autres cordes qu'on ne connoissoit pas comme appartenant au même ton.

La théorie m'est aussi redevable de la connoissance des trois espèces de cordes différentes qui composent mon grand système, & qui est bien plus étendu que celui des Anciens.

Jusqu'ici on parloit des trois genres, le diatonique, le chromatique & l'enharmonique, sans savoir que les cordes affectées à ces trois genres sont essentiellement différentes pour chacun.

On ignoroit que les diatoniques, qui se marient entr'elles & aux chromatiques, ne pussent avoir pour antécédent ou pour conséquent une corde enharmonique.

On ignoroit que les chromatiques n'avoient pas la faculté de s'unir entr'elles dans la cadence mélodique, & qu'elles ne se marioient qu'avec les diatoniques ou les enharmoniques.

On ignoroit que les cordes enharmoniques ne pouvoient, sans blesser l'oreille, s'épouser entr'elles, ni s'unir aux diatoniques, & qu'elles n'avoient que la faculté de s'allier aux chromatiques. C'étoit cependant là ce qu'il falloit savoir absolument pour avoir la vraie connoissance des genres, autrement que par la routine ou l'exercice des facultés musicales. On sentoit bien les genres, mais on ne les connoissoit pas.

Quoique les Anciens fissent usage du diatonique complet, comme ils ne pratiquoient point l'harmonie, parce qu'elle leur étoit inconnue, ils n'ont point eu de véritable idée de nos deux grands *modes*, le majeur & le mineur. Leurs *modes* mélodiques ne sont point des *modes* réels, parce qu'ils ne portent pas sur un ton harmoniquement établi, & l'on pourroit dire en quelque sorte qu'il n'y a ni tons ni *modes* dans ces tons & ces *modes*.

Les sept cordes diatoniques du seul & même ton d'UT, forment à elles seules les quatorze *modes* des Anciens. Or, on sent bien que, si l'on a trouvé le moyen de tirer quatorze *modes* d'un seul & même ton, ce ne peut être qu'en n'exigeant point que ces *modes* soient des *modes* réels; car il faudroit, pour avoir quatorze *modes* avec les sept mêmes cordes, que l'accord parfait pût, par elles seules, être parfait de quatorze manières, & que la tonique eût aussi quatorze manières d'être tonique.

Qui a fait disparoître tout-à-coup ces quatorze *modes* des Anciens? La découverte de l'harmonie. Par elle on a senti que ce qu'on croyoit une tonique ou une dominante absolue & réelle, n'étoit l'une ou l'autre que relativement à l'idée incomplète que l'on s'en étoit formée.

On croyoit qu'il y avoit des tons sans quartes sensibles, & sans une hiérarchie complète entre les sept cordes diatoniques & toutes les autres.

A. Comment a-t-on raisonné pour établir ainsi quatorze *modes* ?

B. On s'est dit : il y a sept tétracordes, ils peuvent être conjoints ou disjoints; en les associant par deux de l'une & l'autre de ces manières, ils donnent quatorze échelles différentes, donc quatorze *modes*.

On s'est dit encore : il y a quatorze diapasons, dont sept divisés en deux parties par leur quinte, & sept par leur quarte; donc il y a quatorze octaves, ou plutôt quatorze octacordes; donc quatorze *modes*.

EXEMPLE.

Modes authentiques.	Modes plagaux.
Mode dorien.	Sous-dorien.
1. *Ut-sol-ut.*	8. *Sol-ut-sol.*
Phrygien.	Sous-phrygien.
2. *Ré-la-ré.*	9. *La-ré-la.*
Lydien.	Sous-lydien.
3. *Mi-si-mi.*	10. *Si-mi-si.*
Myso-lydien.	Sous-myso-lydien.
5. *Fa-ut-fa.*	11. *Ut-fa-ut.*
Eolien.	Sous-éolien.
4. *Sol-ré-sol.*	12. *Ré-sol-ré.*
Ionien.	Sous-ionien.
6. *La-mi-la.*	13. *La-ré-la.*
Hyper-ionien.	Sous-hyper-ionien.
7. *Si-fa-si.*	14. *Fa-si-fa.*

Si chacune de ces façons d'envisager les sept cordes diatoniques est un *mode*, il est bien certain qu'il y en a quatorze de possibles, en passant sur la défectuosité des *modes* *si-fa-si* & de *fa-si-fa*, dont l'un

donne la fausse quinte & le triton, l'autre le triton & la fausse quinte, dans la relation des cordes principales.

Mais comme nous ne voyons dans ces quatorze échelles que les diverses manières de disposer les sept mêmes cordes diatoniques du ton d'*ut mode* majeur, ces sept notes ne peuvent constituer qu'un seul ton & qu'un seul *mode*, à moins qu'on n'en modifie, d'une manière mineure, la tierce & la sixte; il s'ensuit indubitablement que tous ces *modes* ne sont que ce seul & même ton d'*ut* pris dans le mode majeur.

Cependant il est très-positif que les Anciens ne se faisoient pas entièrement illusion sur le sentiment qu'ils éprouvoient de leurs *modes*.

Ce sentiment tenoit, d'une part, à la musique, & de l'autre, à l'usage qu'on en faisoit, soit en l'accolant à telles paroles, soit en l'employant dans telle solennité.

Si la musique étoit encore bornée, de nos jours, à un certain nombre d'hymnes ou de cantiques, & que ces hymnes ou ces cantiques ne fussent jamais chantés que dans certaines fêtes, & avec les mêmes paroles, il est clair que ces airs nous rappelleroient tout ce qui se rapporteroit à ces fêtes, comme l'air de la retraite ou la manière de battre la charge rappelle aux soldats toutes les idées qui se rattachent à ces deux choses. (*De Momigny.*)

MODERATO, *adv. italien.* Modéré.

MODÉRÉ. Mouvement moyen entre le lent & le vif. Il répond à *moderato* ou *andante*.

MODULATION, *s. f.* C'est proprement la manière d'établir & traiter le mode; mais ce mot se prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'harmonie & le chant successivement dans plusieurs modes, d'une manière agréable à l'oreille, & conforme aux règles.

Si le mode est produit par l'harmonie, c'est d'elle aussi que naissent les lois de la *modulation*. Ces lois sont simples à concevoir, mais difficiles à bien observer. Voici en quoi elles consistent.

Pour bien moduler dans un même ton, il faut: 1°. en parcourir tous les sons avec un beau chant, en rebattant plus souvent les cordes essentielles & s'y appuyant davantage, c'est-à-dire, que l'accord sensible & l'accord de la tonique doivent s'y rencontrer fréquemment, mais sous différentes faces & par différentes routes, pour prévenir la monotonie; 2°. n'établir de cadences ou de repos que sur ces deux accords, ou tout au plus sur celui de la sous-dominante; 3°. enfin, n'altérer jamais aucun des sons du mode; car on ne peut, sans le quitter, faire entendre un dièse ou un bémol qui ne lui appartienne pas, ou en retrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Mais pour passer d'un ton à un autre, il faut consulter l'analogie, avoir égard au rapport des toniques & à la quantité de cordes communes aux deux tons.

Partons d'abord du mode majeur: soit que l'on considère la quinte & la tonique comme ayant avec elle le plus simple de tous les rapports, après celui de l'octave, soit qu'on la considère comme le premier des sons qui entrent dans la résonnance de cette même tonique, on trouvera toujours que cette quinte, qui est la dominante du ton, est la corde sur laquelle on peut établir la *modulation* la plus analogue à celle du ton principal.

Cette dominante, qui faisoit partie de l'accord parfait de cette première tonique, fait aussi partie du sien propre, dont elle est le son fondamental. Il y a donc liaison entre ces deux accords. De plus, cette même dominante portant, ainsi que la tonique, un accord parfait majeur par le principe de la résonnance, ces deux accords ne diffèrent entr'eux que par la dissonance qui, de la tonique, passant à la dominante, est la sixte ajoutée, & de la dominante repassant à la tonique, est la septième. Or, ces deux accords ainsi distingués par la dissonance qui convient à chacun, forment, par les sons qui les composent, rangés en ordre, précisément l'octave ou échelle diatonique que nous appelons *gamme*, laquelle détermine le ton.

Cette même gamme de la tonique forme, altérée seulement par un dièse, la gamme de ton de la dominante; ce qui montre la grande analogie de ces deux tons, & donne la facilité de passer de l'un à l'autre, au moyen d'une seule altération. Le ton de la dominante est donc le premier qui se présente après celui de la tonique, dans l'ordre des *modulations*.

La même simplicité de rapport que nous trouvons entre une tonique & sa dominante se trouve aussi entre la même tonique & la sous-dominante; car la quinte que la dominante fait à l'aigu avec cette tonique, la sous-dominante la fait au grave; mais cette sous-dominante n'est quinte de la tonique que par un renversement; elle est directement quarte en plaçant cette tonique au grave, comme elle doit l'être; ce qui établit la gradation des rapports; car, en ce sens, la quarte, dont le rapport est de 3 à 4, suit immédiatement la quinte, dont le rapport est de 2 à 3. Que si cette sous-dominante n'entre pas de même dans l'accord de la tonique, en revanche la tonique entre dans le sien; car, soit *ut mi sol* l'accord de la tonique, celui de sous-dominante sera *fa la ut*. Ainsi, c'est l'*ut* qui fait ici liaison, & les deux autres sons de ce nouvel accord sont précisément les deux autres sons des précédens. D'ailleurs, il ne faut pas altérer plus de sons pour ce nouveau ton, que pour celui de la dominante; ce sont, dans l'un & dans l'autre, toutes les mêmes cordes du ton principal, à un près. Donnez un bémol à la note sensible *si*, & toutes les notes du ton d'*ut* serviront à celui de *fa*. Le ton de

la ſous-dominante n'eſt donc guère moins analogue au ton principal que celui de la dominante.

On doit remarquer encore qu'après s'être ſervi de la première *modulation* pour paſſer d'un ton principal *ut* à celui de la dominante *ſol*, on eſt obligé d'employer la ſeconde pour revenir au ton principal; car ſi *ſol* eſt dominante du ton d'*ut*, *ut* eſt ſous-dominante du ton de *ſol*. Ainſi l'une de ces *modulations* n'eſt pas moins néceſſaire que l'autre.

Le troiſième ſon qui entre dans l'accord de la tonique eſt celui de la tierce ou médiante; & c'eſt auſſi le plus ſimple des rapports après les deux précédens, $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{4}$–$\frac{4}{5}$. Voilà donc une nouvelle *modulation* qui ſe préſente, & d'autant plus analogue, que deux des ſons de la tonique principale entrent auſſi dans l'accord mineur de la médiante; car le premier accord étant *ut mi ſol*, celui-ci ſera *mi ſol ſi*, où l'on voit que *mi* & *ſol* ſont communs.

Mais ce qui éloigne un peu cette *modulation*, c'eſt la quantité des ſons qu'il faut altérer, même pour le mineur qui convient le mieux à ce *mi*. J'ai donné ci-devant la formule de l'échelle pour les deux modes. Or, appliquant cette formule à *mi*, mode mineur, on n'y trouve, à la vérité, que le quatrième ſon *fa* altéré par un dièſe ſi l'on deſcend; mais en montant, on trouve encore deux autres; ſavoir, la principale tonique *ut*, & ſa ſeconde *ré*, qui devient ici note ſenſible. Il eſt certain que l'altération de tant de ſons, & ſurtout de la tonique, éloigne le mode & affoiblit l'analogie.

Si l'on renverſe la tierce comme on a renverſé la quinte, & qu'on prenne cette tierce au-deſſous de la tonique ſur la ſixième note *la*, qu'on devroit appeler auſſi ſous-médiante ou médiante en deſſous, on formera ſur ce *la* une *modulation* plus analogue au ton principal que n'étoit celle de *mi*; car l'accord parfait de cette ſous-médiante étant *la ut mi*, on y retrouve, comme dans celui de la médiante, deux ſons qui entrent dans l'accord parfait de la tonique; ſavoir, *ut* & *mi*; & de plus l'échelle de ce nouveau ton étant compoſée, du moins en deſcendant, des mêmes ſons que celle du ton principal, & n'ayant que deux ſons altérés en montant, c'eſt-à-dire, un de moins que l'échelle de la médiante, il s'enſuit que la *modulation* de la ſixième note eſt préférable à celle de cette médiante; d'autant plus que la tonique principale y fait une des cordes eſſentielles du mode, ce qui eſt plus propre à l'idée de la *modulation*. Le *mi* peut venir enſuite.

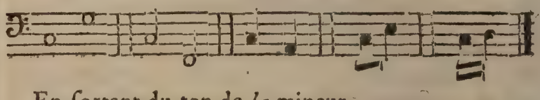
Voilà donc quatre cordes *mi fa ſol la*, ſur chacune deſquelles on peut moduler en ſortant du ton majeur d'*ut*. Reſtent le *ré* & le *ſi*, les deux harmoniques de la dominante. Ce dernier, comme note ſenſible, ne peut devenir tonique par aucune bonne *modulation*, du moins immédiatement: ce ſeroit appliquer bruſquement au même ſon des idées trop oppoſées, & lui donner une harmonie trop éloignée de la principale. Pour la ſeconde note *ré*, on peut encore, à la faveur d'une marche conſonnante de la baſſe fondamentale, y moduler en tierce mineure, pourvu qu'on n'y reſte qu'un inſtant, afin qu'on n'ait pas le temps d'oublier la *modulation* de l'*ut*, qui lui-même y eſt altéré; autrement il faudroit, au lieu de revenir immédiatement en *ut*, paſſer par d'autres intermédiaires où il ſeroit dangereux de s'égarer.

En ſuivant les mêmes analogies, on modulera dans l'ordre ſuivant pour ſortir d'un ton mineur; la médiante premièrement, enſuite la dominante, la ſous-dominante & la ſous-médiante ou ſixième note. Le mode de chacun de ces tons acceſſoires eſt déterminé par ſa médiante priſe dans l'échelle du ton principal. Par exemple ſortant d'un ton majeur *ut* pour moduler ſur ſa médiante, on fait mineur le mode de cette médiante, parce que la dominante *ſol* du ton principal fait tierce mineure ſur cette médiante *mi*. Au contraire, ſortant d'un ton mineur *la*, on module ſur ſa médiante *ut* en mode majeur, parce que la dominante *mi* du ton d'où l'on ſort, fait tierce majeure ſur la tonique de celui où l'on entre, &c.

Ces règles, renfermées dans une formule générale, ſont que les modes de la dominante & de la ſous-dominante ſoient ſemblables à celui de la tonique, & que la médiante & la ſixième note portent le mode oppoſé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de paſſer du majeur au mineur, & réciproquement, dans un même ton, on peut auſſi changer l'ordre du mode d'un ton à l'autre; mais en s'éloignant ainſi de la *modulation* naturelle, il faut ſonger au retour; car c'eſt une règle générale, que tout morceau de muſique doit finir dans le ton par lequel il a commencé.

J'ai raſſemblé dans deux exemples fort courts tous les tons dans leſquels on peut paſſer immédiatement; le premier, en ſortant du mode majeur, & l'autre, en ſortant du mode mineur. Chaque note indique une *modulation*, & la valeur des notes, dans chaque exemple, indique auſſi la durée relative convenable à chacun de ces modes, ſelon ſon rapport avec le ton principal.

En ſortant du mode majeur d'*ut*.



En ſortant du ton de *la* mineur.

Ces *modulations* immédiates fourniſſent les moyens de paſſer, par les mêmes règles, dans des tons plus éloignés, & de revenir enſuite au ton principal qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais il ne ſuffit pas de connoître les routes qu'on doit ſuivre, il faut ſavoir auſſi comment y entrer.

Voici

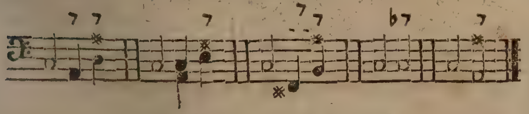
Voici le ſommaire des préceptes qu'on peut donner en cette partie. Dans la mélodie il ne faut, pour annoncer la *modulation* qu'on a choiſie, que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les ſons du ton d'où l'on ſort, pour les rendre propres au ton où l'on entre. Eſt-on en *ut* majeur, il ne faut que ſonner un *fa* dièſe pour annoncer le ton de la dominante, ou un *ſi* ♭ pour annoncer le ton de la ſous-dominante. Parcourez enſuite les cordes eſſentielles du ton où vous entrez; s'il eſt bien choiſi, votre *modulation* ſera toujours bonne & régulière.

Dans l'harmonie, il y a un peu plus de difficulté; car comme il faut que le changement de ton ſe faſſe en même temps dans toutes les parties, on doit prendre garde à l'harmonie & au chant, pour éviter de ſuivre à la fois deux différentes *modulations*. Huyghens a fort bien remarqué que la proſcription des deux quintes conſécutives a cette règle pour principe. En effet, on ne peut guère former entre deux parties pluſieurs quintes juſtes de ſuite, ſans moduler en deux tons différens.

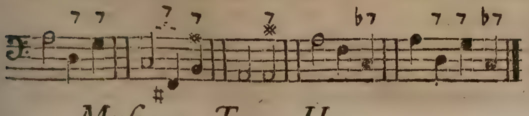
Pour annoncer un ton, pluſieurs prétendent qu'il ſuffit de former l'accord parfait de ſa tonique, & cela eſt indiſpenſable pour donner le mode; mais il eſt certain que le ton ne peut être bien déterminé que par l'accord ſenſible ou dominant. Il faut donc faire entendre cet accord en commençant la nouvelle *modulation*. La bonne règle ſeroit que la ſeptième ou diſſonance mineure y fût toujours préparée, au moins la première fois qu'on la fait entendre; mais cette règle n'eſt pas praticable dans toutes les *modulations* permiſes; & pourvu que la baſſe fondamentale marche par intervalles conſonnans, qu'on obſerve la liaiſon harmonique, l'analogie du mode, & qu'on évite les fauſſes relations, la *modulation* eſt toujours bonne. Les compoſiteurs donnent pour une autre règle de ne changer de ton qu'après une cadence parfaite; mais cette règle eſt inutile, & perſonne ne s'y aſſujettit.

Toutes les manières de paſſer d'un ton dans un autre ſe réduiſent à cinq pour le mode majeur, & à quatre pour le mode mineur. S'il y a quelqu'autre *modulation* qui ne revienne à aucune des neuf ſuivantes, à moins que cette *modulation* ne ſoit enharmonique, elle eſt mauvaiſe infailliblement. (Voyez ENHARMONIQUE.)

Table de toutes les modulations immédiates, en ſortant du mode majeur.



En ſortant du mode mineur.



MODULATION. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) On dit *modulation* & l'on devroit dire *tonification*, puiſque ce n'eſt pas du mode dont il eſt principalement queſtion dans la *modulation*, mais du ton, c'eſt-à-dire, des notes qui le compoſent.

Mais, quoique moins propre à rendre l'idée de ton, que le mot *tonification*, *modulation* l'emportera toujours ſur celui-ci, comme étant plus harmonieux & conſacré depuis long-temps.

Comme anciennement les modes étoient les tons, chaque ton étant un mode particulier, ce nom de *modulation* avoit alors une juſteſſe qu'il a perdue en s'appliquant à la muſique des Modernes, où il n'y a plus qu'un ſeul ton & deux modes, le majeur & le mineur. Je dis qu'il n'y a plus qu'un ſeul ton, parce que tous ceux dont on peut faire uſage ne ſont que celui d'*ut* tranſporté ou tranſpoſé plus haut ou plus bas, ou du moins ſa copie.

Etablir un ton à l'excluſion de tout autre, diſpoſer des richeſſes qu'il contient, de la manière la plus conforme au but qu'on ſe propoſe, eſt l'art de moduler.

Moduler dans un ton, c'eſt donc ſe renfermer dans l'emploi des cordes qu'il fournit. Ce cercle, aſſez étroit quand il eſt reſtreint aux ſept cordes diatoniques, s'étend d'une manière prodigieuſe quand on ſait y joindre les dix cordes du genre chromatique, & celles, en pareil nombre, de l'enharmonique.

Ne fît-on même uſage que de la moindre partie de ces dernières, cela ſuffiroit pour agrandir étonnamment la ſphère du ton.

Il ne faut pas s'imaginer que les vingt-ſept cordes de mon grand ſyſtème aient jamais été toutes employées dans telle compoſition que ce ſoit.

Aucun des ouvrages des plus grands maîtres n'offre plus de douze à quinze cordes différentes dans un ſeul ton. Leur inſtinct & leur acquis muſical ne les a pas conduits au-delà de ces limites. On eſt donc loin d'avoir été juſqu'aux bornes que la nature a placées.

L'inſtinct a étendu le domaine du ton, *à l'inſu même de ceux qui ont marché à ſa voix*, & la preuve en eſt dans ce qu'ils croient changer de ton *alors qu'ils reſtent dans le même.*

Ils croient en changer, parce qu'ils prennent pour des cordes diatoniques appartenant à d'autres tons, les chromatiques ou les enharmoniques de celui dans lequel ſe trouve réellement la *modulation*. Ainſi, dans leur manière de voir, le ton ſe trouve encore plus rétréci qu'il ne l'eſt en effet dans leurs compoſitions.

Il ne faut pas confondre la *modulation* avec la *tranſition*. La tranſition conſiſte dans la ſubſtitution d'un ton ou *modulation*, à un autre ton ou *modulation*. Cette ſubſtitution s'opère ordinairement par un accord, dans la compoſition duquel entre la note ſenſible & ſa fauſſe quinte. (Voyez TRANSITION.)

Savoir moduler dans un ton, & ſavoir en changer

à propos & par les meilleurs moyens qui existent, c'est là tout l'art de la composition, puisque la musique ne contient que cela. Enseigner la *modulation* seroit donc enseigner la musique & la composition, si l'on ne divisoit & subdivisoit en un grand nombre de parties différentes ce que la *modulation* contient.

Pour bien moduler dans un ton, dit Rousseau, il faut, 1°. en parcourir tous les sons avec un beau chant, en rebattant plus souvent les cordes essentielles & s'y appuyant davantage; c'est-à-dire, continue-t-il, que l'accord sensible & l'accord de la tonique doivent s'y rencontrer fréquemment, mais sous différentes faces & par différentes routes, pour prévenir la monotonie; 2°. n'établir de cadences ou de repos que sur ces deux accords, ou tout au plus sur celui de la sous-dominante; 3°. enfin, n'altérer jamais aucun des sons du *mode;* car on ne peut, sans le quitter, faire entendre un dièse ou un bémol qui ne lui appartienne pas, ou en retrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Il y a dans ces préceptes quelque connoissance de l'art, on n'en peut disconvenir; & celui qui fait la composition comprend la pensée de Rousseau, quand il dit que, pour bien moduler dans un ton, il faut d'abord en parcourir tous les sons avec un beau chant; mais cette pensée est loin d'être complétement exprimée, & de pouvoir instruire celui qui auroit recours à ces documens pour opérer.

Il n'est pas nécessaire à la partie de chant de parcourir tous les sons d'un ton pour bien moduler dans ce ton, & il ne faut pas non plus que ce chant soit beau dans tous les morceaux, parce qu'il doit être analogue au caractère de la pièce, le chant d'un rondeau devant différer de celui d'un majestueux *allegro*, ou du motif d'un *adagio* d'une expression douloureuse & tendre.

Il faut être chantant quoi qu'on fasse, parce que les beaux ou les jolis dessins sont ce qui attache en général, & ce qui est particulièrement senti par tout le monde; on ne s'intéresse qu'à ce que l'on sent ou comprend. Ce qui échappe au cœur ou à l'intelligence fatigue & dégoûte nécessairement; mais il est deux classes d'auditeurs bien différentes l'une de l'autre.

A la classe générale & commune il ne faut que des motifs qui viennent les uns après les autres; & tout l'art que cette classe exige dans leur enchaînement, c'est qu'ils contrastent l'un avec l'autre, soit du *fort* au *doux*, soit du triste au gai.

Passer du majeur au mineur, ou du mineur au majeur, du *piano* au *forte*, ou l'inverse, voilà ce que la foule demande. Mais cet art banal & vulgaire, à la portée des écoliers comme à celle des grands maîtres, est bien loin de suffire pour mériter le suffrage des auditeurs distingués qui composent la classe des connoisseurs.

Les beaux & les jolis motifs sont goûtés par ceux-ci comme par les premiers, mais c'est peu que de leur en faire entendre plusieurs à la suite l'un de l'autre, même en les contrastant; car s'ils demandent de la variété, ils exigent qu'elle naisse du sein de l'unité, sans laquelle il n'existe point de discours musical quelconque, ni de morceau d'éloquence, ni quoi que ce soit de bien, soit dans la nature, soit dans les arts. En effet, tous les êtres animés, toutes les plantes, comme chacun des objets qui respirent ou végètent, présentent à nos regards cette unité que ceux qui ont le sentiment vrai du beau & du bien desirent dans tout ce que l'homme vient offrir à l'admiration de ses semblables.

On peut indiquer, sans doute, une partie des moyens par lesquels l'unité s'établit entre les choses qui se succèdent; mais le fil invisible qui lie les idées & fait un tout de plusieurs, ce fil logique, aperçu par le sentiment plus encore que par le jugement, seroit fort difficile à rendre sensible à ceux auxquels il ne révèle pas lui-même son existence, si je n'avois enfin découvert que la musique marche toute *du levé au frappé*. Au moyen de cette grande lumière qui montre comment les sons s'allient & se lient, il ne reste plus à voir comment leur parenté s'augmente par le rhythme qui les fait s'appartenir doublement.

Il existe sept cordes diatoniques pour nous, parce que notre organisation nous fait sentir ces sept notes comme appartenant toutes au même ton, & comme ne formant qu'un tout sous la puissance de l'une d'entr'elles qu'on nomme *tonique*. Elle nous fait également sentir l'existence des dix notes chromatiques & des dix enharmoniques. Ainsi nous avons donc à notre disposition vingt-sept cordes; mais, nous bornant premièrement aux sept diatoniques, nous allons examiner comment le discours musical naît de l'emploi de ces cordes.

Les cordes diatoniques se lient entr'elles: 1°. par degrés conjoints, soit en montant, soit en descendant.

EXEMPLE.

Ut ré, ré ut; ré mi, mi ré; mi fa, fa mi; fa sol, sol fa; sol la, la sol; la si, si la, si ut, ut si, ut ré, ré ut.

2°. Elles se marient entr'elles par tierce, soit en montant ou en descendant.

Ut mi, mi ut; ré fa, fa ré; mi sol, sol mi; fa la, la fa; sol si, si sol; la ut, ut la; si ré, ré si; ut mi, mi ut.

3°. Elles se marient aussi par quarte juste.

Ut sol, sol ut; ré la, la ré; mi si, si mi; fa ut, ut fa; sol ré, ré sol, la mi, mi la; si sol, sol si (1); *ut sol, sol ut.*

---

(1) *Si fa, fa si*, n'est pas mélodique, & voilà pourquoi on y substitue *si sol, sol si.*

Le triton est une fausse relation mélodique, & on ne peut l'employer que comme harmonie & renversement de la fausse quinte.

On marie aussi les cordes diatoniques par quinte, par sixte & par septième; mais on ne peut guère faire plusieurs de ces intervalles de suite dans la mélodie, parce que ces propositions bivoques supposant deux voix différentes, ont quelque chose de décousu qui tient à ce que les deux parties qu'elles établissent en une seule, étant trop éloignées l'une de l'autre, elles sont disparates dans la même voix & dans la même partie instrumentale, où elles manquent d'unité.

Les notes s'appartiennent mutuellement : 1°. par le ton, car la nature a mis elle-même en société celles qui tiennent à la gamme.

2°. Par les cadences mélodiques qu'elles forment entr'elles du *levé* au *frappé* qui le suit.

3°. Par l'harmonie, qui en forme des familles ou des accords doubles, triples ou quadruples, sans y comprendre les octaves de ces notes, lesquelles y peuvent être ajoutées autant que les voix ou les instrumens différens en contiennent.

4°. Par le dessin qui les groupe ou les phrase, en réunissant plusieurs cadences ou propositions musicales dans un même sens ou dans une même association.

5°. Par le rhythme qui établit entre ces phrases un lien qui résulte de leur symétrie, soit que les mêmes mouvemens ou dessins se répètent immédiatement ou à différentes distances.

Comme on écrit ordinairement à deux, à trois, à quatre, à huit parties & plus, les harmonistes se sont habitués, depuis Rameau surtout, à ne voir, dans le discours musical, qu'une suite d'accords, soit parfaits, soit de septième; en conséquence, on regarde les notes mélodiques qui passent entre ces accords dans l'une ou l'autre des parties, comme non-avenues quant à l'harmonie, ou comme des ornemens accessoires, quoique ces notes soient très-essentielles à la contexture de la mélodie & à l'effet général de la musique, laquelle, sans ces notes, seroit comme une étoffe dont on auroit supprimé la trame & conservé la chaîne seulement.

Comment les accords peuvent ils se succéder l'un à l'autre, & pourquoi l'harmonie est-elle détruite entre les diverses parties dont ces accords se composent?

Tout accord composé des notes prises dans le même ton que celui duquel il est la suite, peut régulièrement lui succéder, pourvu que, dans le passage de l'un à l'autre, il ne résulte pas deux dissonances consécutives de la même espèce entre ces deux mêmes parties, ni deux quintes justes. Il ne faut même pas qu'il y ait deux quartes justes consécutives & dans la même cadence *entre le dessus & la basse;* car l'harmonie ayant la basse ou la base pour partie principale, celle-ci ne souffre pas deux quartes justes consécutives, parce que ces quartes sont des dissonances, dont deux de suite détruisent l'unité sans laquelle il n'est point de *musique.*

L'accord parfait *ut mi sol* peut cadencer avec *si ré sol*, avec *ut fa la*, mais non avec *ré fa la* ou *mi sol si*, ou *sol si ré*, ou *fa la ut*, ou *la ut mi*, ou *si ré fa*, à moins qu'on ne renverse chacun de ces accotds.

Car *ut mi sol, fa la ut* donneroient sur la basse *ut fa* les deux quintes justes consécutives *ut sol* & *fa ut; ut mi sol* & *sol si ré*, les deux quintes consécutives *ut sol sol ré; ut mi sol* & *mi sol si*, les deux quintes *ut sol* & *mi si; ut mi sol* & *ré fa la*, les deux quintes *ut sol* & *ré la; ut mi sol* & *la ut mi*, les deux quintes *ut sol* & *la mi*; & quoiqu'*ut sol* & *si ré fa* ne donnent pas deux quintes justes, mais une juste, *ut sol*, & une fausse *si fa*, il faut même éviter ces deux quintes, parce qu'elles détruisent réellement l'union de ces deux parties. Malgré qu'on trouve un bon nombre de ces fautes, même dans les bons auteurs, il ne faut pas s'en prévaloir pour arguer contre la défense que nous établissons ici; car si l'on consulte bien l'oreille, elle vous dira que ces deux quintes sont mauvaises, quoique moins défectueuses que deux quintes justes.

Il faut donc aussi renverser la seconde quinte, même alors qu'elle est fausse, & au lieu de faire *ut mi sol, si ré fa*, il faut faire *ut mi sol, ré fa si.*

On fera donc *ut mi sol — si ré sol*, ou *ut mi sol — ré sol si*, & non pas *ut mi sol — sol si ré.*

On fera *ut mi sol — ut fa la*, *ut mi sol — la ut fa*, & non pas *ut mi sol — fa la ut.*

On fera *ut mi sol — fa la ré* ou *ut mi sol — ré fa*, & non pas *ut mi sol — ré fa la.*

Dans *ut mi sol — la ré fa*, en descendant, il se trouve deux quartes supposables, qui sont *si mi* & *la ré*, entre la basse & le dessus, qui détruisent l'harmonie, l'ensemble de ces parties, & qu'il faut éviter.

On peut également donner pour conséquent à l'accord parfait *ut mi sol* tel accord dissonant diatonique ou chromatique que ce soit, pourvu qu'on évite les deux dissonances consécutives, exprimées ou sous-entendues, entre les deux mêmes parties.

On fera *ut mi sol — ut ut fa* ♯ *la* ou *ut mi sol — la ut fa* ♯, & non pas *ut mi sol — fa* ♯ *la ut.*

On fera *ut mi sol — si ré sol* ♯ ou *ré sol* ♯ *si*, & non pas *ut mi sol — sol* ♯ *si ré.*

On ne fera pas *ut mi sol — sol si ré fa*, mais *ut mi sol — si ré fa sol* ou *ré fa sol si*, & *mi sol ut — fa sol si ré.*

Ut mi sol — fa sol si ré est faisable, puisqu'*ut sol* & *fa ré* n'ont rien de répréhensible; mais *mi* & *sol*, suivis de *fa si*, ont néanmoins quelque chose de dur, parce qu'ils supposent les deux quartes *mi la* & *fa si*; & quoique ces deux quartes ne soient pas écrites, & qu'elles aient lieu entre deux parties secondaires, elles

nuisent assez à l'harmonie, pour qu'on y prenne garde.

On passera d'*ut mi sol* à *la ut ré* ♯ *fa* ♯, & non à *ré* ♯ *fa* ♯ *la ut*, ni à *ré* ♯ *fa* ♯ *la*.

On passera d'*ut mi sol* à *ut* ♯ *mi sol si b* ou à *si b ut* ♯ *mi sol*. Mais il faut toujours éviter, dans le cadencé des parties, de les faire sauter par d'autres intervalles que par des consonnances, les dissonances devant être préparées; c'est-à-dire, qu'il ne faut faire sauter les deux parties que l'une après l'autre & non ensemble, quand ces deux intervalles déplaisent à l'oreille, parce qu'elle n'éprouve cette sensation désagrable que parce qu'il y a alors un défaut d'union & d'ensemble entre les parties.

On fera *ut mi sol*, *ut mi b fa* ♯ *la*, & non pas *fa* ♯ *la ut mi b*, à cause d'*ut sol* & de *fa* ♯ *mi b*, &c.

D'après ces exemples, on doit pressentir tout ce qu'il est possible de se permettre en harmonie, pour étendre la *modulation*, qui admet toutes les combinaisons qui n'offrent point les défauts que nous venons d'indiquer, lesquels détruisent tous plus ou moins l'harmonie entre les parties.

(Voyez les exemples dans les Planches.)

(*De Momigny.*)

MODULER. C'est parcourir les cordes d'un ton ou de plusieurs successivement, en les employant mélodiquement ou harmoniquement, ainsi qu'il arrive dans les préludes; ou d'une manière plus régulière, comme dans les morceaux de différens caractères.

Moduler est proprement faire usage d'une modulation ou de plusieurs à la suite l'une de l'autre; car deux modulations ne peuvent exister à la fois, quel que soit le nombre des parties dont une pièce se compose, parce que l'unité de ton ou de modulation est la première loi que l'on doit s'abstenir de violer.

Moduler savamment, c'est tirer parti des diverses ressources que présente un ton ou une modulation, ou c'est passer avec habileté, ou par des routes peu connues, dans les différens tons qui existent.

Ce second moyen est plus l'art des transitions encore que celui de la modulation. La modulation consiste donc à savoir employer de toutes les manières les vingt-sept cordes dont le ton, qui renferme les deux modes & les trois genres, est composé.

C'est à tort que, dans les idées reçues, on confond les *modulations* avec les *transitions*. La *transition* n'a lieu qu'au moment où le ton se substitue à un autre, & la *modulation* existe au contraire depuis le commencement du morceau jusqu'à cette substitution, & une autre modulation commence à cette substitution jusqu'à une autre transition.

Pour bien *moduler*, il faut donc connoître toutes les cordes diatoniques, chromatiques & enharmoniques d'un ton & de chacun de ceux qu'on emploie; il faut savoir en composer tous les accords qui peuvent en résulter, & pouvoir à son gré les faire cadencer entr'eux de toutes les manières possibles. On trouvera à la fin des planches de ce Dictionnaire, des exemples de *modulation* & de *transition*. (*De Momigny.*)

MŒURS. Partie considérable de la musique des Grecs, appelée par eux *hermonosmenon*, laquelle consistoit à connoître & choisir le bienséant en chaque genre, & ne leur permettoit pas de donner à chaque sentiment, à chaque objet, à chaque caractère, toutes les formes dont il étoit susceptible, mais les obligeoit de se borner à ce qui étoit convenable au sujet, à l'occasion, aux personnes, aux circonstances.

Les *mœurs* consistoient encore à tellement accorder & proportionner, dans une pièce, toutes les parties de la musique, le mode, le temps, le rhythme, la mélodie & même les changemens de ton, qu'on sentît dans le tout une certaine conformité qui n'y laissât point de disparate, & le rendît parfaitement un. Cette seule partie, dont l'idée n'est pas même connue dans notre musique, montre à quel point de perfection devoit être porté un art où l'on avoit même réduit en règles ce qui est honnête, convenable & bienséant.

(*J. J. Rousseau.*)

Il faut bien avoir envie de louer les Anciens & d'humilier les Modernes pour parler ainsi.

A la vérité, on ne trouve guère dans les traités de musique de préceptes à cet égard, parce que ces traités ne sont pas faits par des rhéteurs, mais par des musiciens qui s'attachent à enseigner le mieux qu'ils peuvent les procédés de leur art. Mais si cette théorie manque à ces traités, les chefs-d'œuvre des grands maîtres ne contiennent-ils pas tacitement l'exemple de tous les préceptes établis par les Anciens? & le moindre de ces exemples n'est il pas supérieur à tous ceux que nous fournit l'antiquité?

Si M. le comte de Lacépède avoit eu dès-lors publié sa Rhétorique de la musique, Rousseau n'eût sans doute point parlé comme il fait des Modernes. Cette Rhétorique, qui montre combien M. de Lacépède, encore fort jeune alors, étoit déjà profond & sensible, est un monument dans l'art, bien propre à éclairer les jeunes artistes dont la chaleur n'est pas toujours de la lumière. Quant à ceux qui sont froids, il est presqu'inutile de leur donner des préceptes; ils ne profitent guère qu'à ceux qui les devinent ou les pressentent; & pour cela, il faut être doué d'une ame qui s'exalte & s'enflamme avec promptitude, & d'un esprit observateur.

Tout ce que Rousseau dit ici est exactement observé par tout compositeur qui a le sentiment délicat des convenances. Quant aux autres, ils font comme les gens qui n'ont que peu ou point d'éducation; ils manquent, sans s'en douter, à tout ce que le bel usage a établi pour le charme de la société.

Qu'est-ce que choisir le bienséant dans chaque genre?

C'eſt n'adopter que ce qui convient au ſujet que l'on traite, ſelon le temps, le lieu & les perſonnes.

Un muſicien vraiment habile & doué d'une ſenſibilité qui lui révèle ce qui eſt convenable, traite-t-il le même ſujet pour l'égliſe comme pour le théâtre, pour la cour comme pour la ville, dans un temps d'ignorance ou d'agitation comme dans un temps de lumière & de calme?

N'a-t-on pas ſoin de choiſir le mode, le mouvement & le rhythme, les diverſes mélodies & les accords qui les accompagnent, de façon qu'ils aient de l'analogie entr'eux & avec ce qu'on doit exprimer?

Ne proportionne-t-on pas les périodes & les repriſes ſelon la longueur du morceau, & cette longueur ſelon le caractère de ce morceau?

D'ailleurs, ſi, avant la Rhétorique de la muſique de M. le comte de Lacépède & les Eſſais de Grétry, on manquoit de précepte à cet égard, tous les cours de littérature n'en tenoient-ils pas lieu, du moins à bien des égards?

La muſique, long-temps jointe à la philoſophie chez les Anciens, étoit alors environnée de plus de lumières; tombée peu à peu dans les bas étages de la ſociété, où il ſe trouve autant de grandes ames que dans les plus élevées, mais moins d'inſtruction, & ſouvent une abſence totale de celle-ci, il n'eſt pas étonnant que l'art de la muſique eût l'air de n'être plus qu'un métier; mais il n'en a jamais été ainſi que pour ceux qui ne jugent que ſur de fauſſes apparences.

Le *paucis verbis* des muſiciens, le défaut de préceptes écrits n'a jamais pu prouver que l'ignorance de l'art de s'énoncer, & non que le muſicien ne ſentît pas tout ce qu'il y avoit à dire, puiſqu'il faiſoit connoître par des exemples qu'il comprenoit parfaitement tout ce que la rhétorique la plus raffinée auroit pu lui donner de conſeils & établir de règles, d'après l'analyſe même de ces exemples.

Les Anciens ſurpaſſoient les muſiciens modernes en préceptes appropriés à ce qu'ils ſavoient faire; mais ceux-ci, moins inſtruits dans l'art de la parole, les ont laiſſés fort loin derrière eux dans celui de la compoſition. La diſtance de la muſique des Anciens à la nôtre eſt toute celle qu'il y a entre le plain-chant & la muſique. Le plain-chant en eſt reſté au point où les Grecs avoient pouſſé leur muſique.

(*De Momigny.*)

MOINDRE, *adj.* (Voyez MINIME.)

MOL, *adj.* Epithète que donnent Ariſtoxène & Ptolomée à une eſpèce du genre diatonique, à une eſpèce du genre chromatique dont j'ai parlé au mot GENRE.

Pour la muſique moderne, le mot *mol* n'y eſt employé que dans la compoſition du mot *bémol* ou *B mol*, par oppoſition au mot *bécarre*, qui jadis s'appeloit auſſi *B dur.*

Zarlin cependant appelle *diatonique mol* une eſpèce du genre diatonique dont j'ai parlé ci-devant. (Voyez DIATONIQUE.) (*J. J. Rouſſeau.*)

Ce diatonique *mol* dont parle Zarlin, réſultoit d'une manière d'accorder particulière à laquelle on a renoncé, depuis qu'on a adopté le tempérament qui ne donne qu'une ſeule eſpèce de diatonique.

(*De Momigny.*)

MONAULE. Inſtrument des Anciens dont la forme étoit celle d'une corne de bœuf.

MONOCORDE. Inſtrument dont on ne joue pas, mais qui ſert à chercher les proportions des cordes entr'elles.

On l'appelle *mononorde* parce qu'il ne contient ordinairement qu'une corde que l'on dirige à volonté, au moyen de chevalets mobiles. Quelquefois on lui donne auſſi le nom de *canon harmonique*, parce que c'eſt au moyen de la diviſion de cette corde en ſes diverſes aliquotes que l'on trouve les véritables intervalles. Cependant il eſt à remarquer que les données du monocorde, qui ſont une ſource de vérités & d'erreurs, ont ſingulièrement occaſionné de diſputes, à cauſe des intervalles faux qu'elle fournit. Ces diſputes ne ceſſeront que lorſque mon ſyſtème ſera ſuffiſamment connu pour être généralement adopté, comme le ſeul qui n'ait rien d'hypothétique ou d'imaginaire, & comme le ſeul enfin qui met d'accord la théorie avec la pratique. (Voyez INTERVALLES.)

(*De Momigny.*)

MONODIE, *ſ. f.* Chant à voix ſeule, par oppoſition à ce que les Anciens appeloient *chorodie*, ou muſique exécutée par le chœur. (*J. J. Rouſſeau.*)

MONOLOGUE, *ſ. m.* Scène d'opéra où l'acteur eſt ſeul & ne parle qu'avec lui-même. C'eſt dans les *monologues* que ſe déploient toutes les forces de la muſique; le muſicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de ſon génie, ſans être gêné dans les longueurs de ſes morceaux par la préſence d'un interlocuteur.

Ces *récitatifs obligés*, qui font un grand effet dans les opéras italiens, n'ont lieu que dans les *monologues*.

(*J. J. Rouſſeau.*)

Il eſt certain qu'affranchi de la préſence d'un interlocuteur déſœuvré, c'eſt particulièrement dans le *monologue* que le compoſiteur peut s'étendre, non à ſon gré, car ce ſeroit ſouvent beaucoup trop, mais ſelon que la ſituation le comporte. (*De Momigny.*)

MONOTONIE, *ſ. f.* C'eſt, au propre, une pſalmodie ou un chant qui marche toujours ſur le même ton; mais ce mot ne s'emploie guère que dans le ſtyle figuré. (*J. J. Rouſſeau.*)

On doit toujours fuir la *monotonie*, & conſidérer

qu'elle peut même se faire sentir dans un excès de *variété* trop prolongé, quoique proprement cette variété lui soit diamétralement opposée. (*De Momigny.*)

MONTER, *v. n.* C'est faire succéder les sons du bas en haut, c'est-à-dire, du grave à l'aigu. Cela se présente à l'œil par notre manière de noter.

(*J. J. Rousseau.*)

Nous disons *monter*, parce que procéder du grave à l'aigu, c'est aller sur la portée musicale de bas en haut.

Sur le clavier, c'est aller de gauche à droite.

(*De Momigny.*)

MONTRE, *s. f.* On nomme ainsi, dans un orgue, le jeu dont les tuyaux se *montrent*, & remplissent la façade.

Parmi les tuyaux de la *montre*, il en est qui ne parlent point, & qui ne sont placés que pour orner la devanture de l'orgue.

La *montre* est de deux, de quatre, de huit, de seize, de trente-deux pieds ou du double, selon la grandeur de l'orgue. (*De Momigny.*)

MOTET, *s. m.* En italien *motteto*. Ce mot signifioit anciennement une composition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'art, & cela sur une période fort courte: d'où lui vient, selon quelques-uns, le nom de *motet*, comme si ce n'étoit qu'un mot. (*J. J. Rousseau.*)

Motet pourroit en effet signifier un petit mot, ou peu de paroles; mais nous croyons qu'il vient du verbe *movere*, mouvoir, parce que la partie de chant devant en être fleurie, elle a par cela même un mouvement plus rapide que le chant *simple* ou le plain-chant, qui lui sert parfois de base.

Aujourd'hui l'on donne le nom de *motet* à tout morceau de musique fait sur des paroles latines prises dans les pseaumes, les hymnes ou les antiennes.

Les Français, au dire de Rousseau, réussissoient mieux dans ce genre de musique que dans celui où l'on emploie des paroles françaises, la langue latine étant moins défavorable. Mais ce n'est pas à cause de la langue que les Français passoient pour faire mieux les *motets* que des opéras ou des cantates; c'est parce qu'on se contentoit, dans ces *motets*, de mille choses qu'on eût trouvées ailleurs plates & ennuyeuses. Quand on a du vrai génie musical, il s'adapte à telle langue que ce soit.

La musique d'église ne doit être ni folle ni ennuyeuse, mais faite de manière à répondre à la majesté du lieu, & à élever l'ame au-dessus de toutes les petites passions des mortels.

Ce n'est pas avec du contre-point trop serré, avec des imitations mesquines & puériles que l'on peut donner à la musique d'église le sublime caractère qu'elle doit déployer. Le grandiose religieux demande des motifs largement conçus, & un travail toujours noble & plus savant que recherché. (*De Momigny.*)

MOTET. Les musiciens du treizième ou du quatorzième siècle donnoient ce nom de *mottetus* à la partie qu'on nomme aujourd'hui *haute-contre*. Cela vient à l'appui de l'opinion où nous sommes, que ce mot vient de *movere*, se mouvoir; car la haute-contre, chargée de fleurir le chant, se mouvoit davantage que les autres voix. (*De Momigny.*)

MOTIF, *s. m.* Ce mot, francisé de l'italien *motivo*, n'est guère employé dans le sens technique que par les compositeurs. Il signifie l'idée primitive & principale sur laquelle le compositeur détermine son sujet & arrange son dessin.

C'est le *motif* qui, pour ainsi dire, lui met la plume à la main pour jeter sur le papier telle chose & non telle autre. Dans ce sens le *motif* principal doit être toujours présent à l'esprit du compositeur, & il doit faire en sorte qu'il le soit aussi toujours à l'esprit des auditeurs.

On dit qu'un auteur bat la campagne lorsqu'il perd son *motif* de vue, & qu'il coud des accords ou des chants qu'aucun sens commun n'unit entr'eux.

Outre ce *motif*, qui n'est que l'idée principale de la pièce, il y a des *motifs* particuliers, qui sont les idées déterminantes de la modulation, des entrelacemens, des textures harmoniques; & sur ces idées, que l'on pressent dans l'exécution, l'on juge si l'auteur a bien suivi les *motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive souvent à ceux qui procèdent note à note, & qui manquent de savoir ou d'invention. C'est dans cette acception qu'on dit *motif* de fugue, *motif* de cadence, *motif* de changement de mode, &c. (*J. J. Rousseau.*)

Le premier *motif* annonce le caractère général d'un morceau; mais un morceau est presque toujours composé de plusieurs *motifs* qui contrastent l'un avec l'autre. Il faut que les idées différentes qui forment un morceau d'une certaine étendue se rattachent toutes, par quelque point, au même sujet, pour que ce morceau ait de l'unité. Il y a dans notre ame une dialectique fort difficile à expliquer, qui préserve les bons compositeurs de coudre ensemble des *motifs* qui n'ont aucune connexité.

C'est dans l'imitation des grands modèles que l'on se forme à l'art très-profond d'épurer ses idées, & à celui de les associer convenablement.

Comme une société choisie se compose d'élémens différens pour l'esprit, le caractère, comme pour les âges, la beauté & le costume, un morceau de musique peut renfermer diverses mélodies qui répondent à ce mélange, à cette variété. Mais comme une personne mal élevée, dont les manières & le langage seroient tout-à-fait en opposition avec ceux de la bonne société, ne pourroit être admise dans ce cercle choisi, il s'en-

ſuit que certaines idées muſicales ne peuvent pas être liées l'une à l'autre ſans bleſſer le goût & le jugement.

Non-ſeulement on doit éviter d'aſſocier des *motifs* qui ſe repouſſent ſi ouvertement, mais il faut même ne faire entrer dans un morceau que les mélodies qui naiſſent naturellement du ſujet que l'on traite. (Voyez Unité.) (*De Momigny.*)

MOUVEMENT, *ſ. m.* Degré de viteſſe ou de lenteur que donne à la meſure le caractère de la pièce qu'on exécute. Chaque eſpèce de meſure a un *mouvement* qui lui eſt le plus propre, & qu'on déſigne en italien par ces mots, *tempo giuſto.* Mais outre celui-là, il y a cinq principales modifications de *mouvement*, qui, dans l'ordre du lent au vîte, s'expriment par les mots *largo, adagio, andante, allegro, preſto ;* & ces mots ſe rendent en français par les ſuivans, *lent, modéré, gracieux, gai, vîte.* Il faut cependant obſerver que, le *mouvement* ayant toujours beaucoup moins de préciſion dans la muſique françaiſe, les mots qui le déſignent y ont un ſens beaucoup plus vague que dans la muſique italienne.

Chacun de ces degrés ſe ſubdiviſe & ſe modifie encore en d'autres, dans leſquels il faut diſtinguer ceux qui n'indiquent que le degré de viteſſe ou de lenteur, comme *larghetto, andantino, allegretto, preſtiſſimo*, & ceux qui marquent, de plus, le caractère & l'expreſſion de l'air, comme *agitato, vivace, guſtoſo, con brio*, &c. Les premiers peuvent être ſaiſis & rendus par tous les muſiciens; mais il n'y a que ceux qui ont du ſentiment & du goût qui ſentent & rendent les autres.

Quoique généralement les *mouvemens* lents conviennent aux paſſions triſtes, & les *mouvemens* animés aux paſſions gaies, il y a pourtant ſouvent des modifications par leſquelles une paſſion parle ſur le ton d'une autre : il eſt vrai, toutefois, que la gaieté ne s'exprime guère avec lenteur ; mais ſouvent les douleurs les plus vives ont le langage le plus emporté. (*J. J. Rouſſeau.*)

On ne ſe ſert plus des mots français pour déſigner le degré de viteſſe ou de lenteur de la meſure. Les termes italiens ſont devenus ceux de toutes les nations. Il eſt rare du moins qu'ils ne ſoient pas préférés. (*De Momigny.*)

Mouvement eſt encore la marche ou le progrès des ſons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave : ainſi, quand on dit qu'il faut, autant qu'on le peut, faire marcher la baſſe & le deſſus par *mouvemens contraires*, cela ſignifie que l'une des parties doit monter, tandis que l'autre deſcend. *Mouvement ſemblable*, c'eſt quand les deux parties marchent en même ſens. Quelques-uns appellent *mouvement oblique* celui où l'une des parties reſte en place, tandis que l'autre monte ou deſcend.

Le ſavant Jérôme Mei, à l'imitation d'Ariſtoxène, diſtingue généralement, dans la voix humaine, deux ſortes de *mouvemens ;* ſavoir, celui de la voix parlante, qu'il appelle *mouvement continu*, & qui ne ſe fixe qu'au moment qu'on ſe tait; & celui de la voix chantante, qui marche par intervalles déterminés, & qu'il appelle *diaſtématique* ou *intervallatif.* (*J. J. Rouſſeau.*)

Mouvement des parties. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Le *mouvement* abſolu d'une partie eſt aſcendant, deſcendant ou ſtationnaire. Si l'on va du grave à l'aigu, il eſt *aſcendant ;* de l'aigu au grave, *deſcendant ;* & s'il reſte ſur la même note ou ſur le même degré, il eſt *ſtationnaire.*

Le *mouvement* comparé de deux parties eſt *ſemblable*, ſi elles montent ou deſcendent enſemble d'un même nombre de degrés ou d'un nombre différent.

Il eſt *contraire*, ſi l'une monte & que l'autre deſcende.

Il eſt *oblique*, ſi l'une eſt ſtationnaire pendant que l'autre monte ou deſcend.

Quand les parties ſont entr'elles des notes de différentes valeurs, leur *mouvement* comparatif eſt alors compoſé de deux *mouvemens* différens ; ſavoir, de l'*oblique* & du *ſemblable*, ſi elles finiſſent par aller enſemble dans le même ſens; & de l'*oblique* & du *contraire*, ſi elles finiſſent par aller en ſens inverſe.

Dans le *mouvement* comparé des parties, voici les écueils qu'il faut éviter; c'eſt celui de détruire l'*unité* harmonique ou ſa *variété.*

L'*unité* de l'harmonie ſe détruit par deux diſſonances conſécutives de la même eſpèce ou d'eſpèces différentes, réſultant du *mouvement* ſemblable de ces deux parties, qui procèdent enſemble du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, comme *fa ré* ſur *ſol mi*, *ſol la* ſur *ut ré*, *la ut* ſur *ré ſol.*

Exemple.

Fa	*ré*	.	*ſol*	*la*	.	*la*	*ut.*
7	7		5	5		5	4
Sol	*mi*	.	*ut*	*ré*	.	*ré*	*ſol.*

Fa ſur *ſol* & *ré* ſur *mi* donnent deux ſeptièmes; & comme les notes qui ſont à la ſeptième mineure ne conſonnent point enſemble, mais diſſonent, deux ſeptièmes conſécutives ſont deux abſences d'enſemble qui font que deux parties ceſſent de s'appartenir mutuellement, & qui alors ſont en état de divorce.

Deux quintes juſtes conſécutives ont le même inconvénient, mais à un moindre degré, parce qu'il y a une privation moindre d'harmonie entre deux parties à la quinte qu'entre deux parties à la ſeptième mineure.

La privation d'harmonie eſt totale dans deux parties à la ſeconde mineure ou à la ſeptième majeure;

aussi ne peut-on jamais faire entendre ces intervalles, non plus que tous ceux qui n'entrent pas dans la cathégorie des intervalles de l'harmonie, qu'autant qu'ils sont précédés d'un intervalle consonnant ou du moins harmonique.

La quinte *ré la* & la quarte *sol ut* ne peuvent se succéder sans que ce ne soit une faute, parce qu'il y a faute ou défaut d'harmonie dans le passage d'une quinte à une quarte, ces deux intervalles n'étant ni l'un ni l'autre consonnans, malgré que la quinte soit mise au rang des consonnances parfaites par une de ces méprises extraordinaires, contre laquelle je réclame, en faveur de l'oreille & de la vérité, & pour que les principes cessent d'être en opposition avec la pratique.

On a très-bien senti que la quinte n'est point une *consonnance;* car, malgré qu'on la croie fermement une *consonnance parfaite*, on recommande partout de la traiter comme une dissonance, lorsqu'il s'agit d'en faire plusieurs de suite; car si elle étoit une consonnance, il n'y auroit pas de raison d'empêcher qu'on en fît tel nombre que ce fût, puisque l'on fait autant de tierces ou de sixtes qu'en contient la *voie musicale* (voyez cet article), & que l'on fait aussi des octaves en tel nombre que ce soit.

Quand on s'abstient de faire une octave, & surtout plusieurs de suite, ce n'est pas que ces octaves manquent d'*unité;* c'est, au contraire, parce qu'elles en ont trop, & par conséquent trop peu de *variété.*

Ainsi, lorsqu'il est dit dans les traités de composition, que d'*une consonnance parfaite à une parfaite, il faut procéder par un mouvement contraire*, & que l'on met ainsi la quinte & l'octave dans la même cathégorie, on doit comprendre maintenant la faute grossière que l'on commet, en confondant ce qui concerne la *variété* avec ce qui tient à l'*unité.*

Notre ame demande sans cesse de l'*unité* & de la *variété*, & voici comment on parvient à la satisfaire, soit en s'abstenant des octaves, soit en les employant.

La *variété* que notre goût réclame est relative & non absolue.

Quand je forme un son unique, & que je le prolonge sans le répéter, ce son, à la longue, fatigueroit notre attention & nous deviendroit importun. Je puis le varier en le répétant; je puis le varier davantage en l'associant à d'autres, soit successivement, soit simultanément: or, si je l'accompagne de son semblable qui est l'unisson, j'aurai déjà une variété, & celle-ci augmentera, si j'associe cette corde à son octave; donc l'octave & l'unisson lui même peuvent servir à la variété.

Pourquoi, lorsqu'on écrit à quatre parties différentes, prescrit-on d'éviter deux octaves de suite, & encore plus trois ou quatre?

C'est qu'alors on a pris, en quelque sorte, l'engagement de ne faire jamais entendre rien que de varié dans chaque cadence, & que la *variété* qui résulte des octaves est regardée comme nulle en ce cas. Si l'on fait, de temps à autre, des suites d'octaves, soit entre les quatre parties d'un quatuor, soit entre deux de ces parties seulement, c'est qu'il est tenu compte de la variété produite par ces octaves, parce qu'il est clair alors qu'il est entré dans les vues du compositeur de s'affranchir de la loi plus stricte qui lui interdit les unissons ou les octaves; parce que l'effet qu'il veut produire ne peut résulter que de l'emploi de ces unissons ou de ces octaves.

Il n'y a donc aucune espèce de contradiction entre le précepte qui défend l'emploi de deux octaves consécutives, & la règle qui permet d'en faire autant que l'exige tel effet qu'on veut produire.

Comme il est des momens où tout un peuple ou une société quelconque se réunit pour dire la même chose, il doit être des cas où toutes les parties d'un orchestre doivent marcher à l'unisson ou à l'octave. Je dis à l'octave, car chaque instrument, comme chaque âge ou chaque sexe, ayant son diapason, on ne peut mettre à l'unisson des organes trop disproportionnés entr'eux; ainsi, il faut donc naturellement ranger chaque instrument ou chaque voix dans le diapason ou l'octave qui lui est propre, ce qui équivaut alors à l'unisson.

Il est une chose à remarquer; c'est que, dans les ouvrages didactiques, où il est question du *mouvement* relatif des parties, on n'y parle jamais que des consonnances.

Fux dit:

Première règle.

De la consonnance parfaite à la parfaite, on procède par *mouvement* contraire ou oblique.

Seconde règle.

De la consonnance parfaite à l'imparfaite, on va par l'un ou l'autre des trois *mouvemens.*

Troisième règle.

De la consonnance imparfaite à la parfaite, on procède par *mouvement* oblique ou contraire.

Quatrième règle.

De l'imparfaite à l'imparfaite, on va par l'un ou l'autre des trois *mouvemens.*

C'est là, dit cet auteur didactique, la loi & les prophètes.

Fux a quelqu'espèce de raison de parler ainsi; mais ce n'est là qu'une partie des règles à prescrire, puisque le point de départ est toujours pris d'une consonnance, & que celui d'arrivée est aussi une consonnance.

L'un

L'un & l'autre de ces deux points, ou l'un & l'autre pouvant être une dissonance, il falloit donc parler aussi de ces cas différens, puisqu'ils sont très-fréquens.

Si l'on peut faire une suite de quintes justes par *mouvement* contraire, ce n'est point parce que de la consonnance parfaite à une semblable, ou d'une autre espèce, on procède par *mouvement* contraire, puisque la quinte n'est pas une consonnance, mais c'est parce que la quinte ne dissone pas assez pour ne pas permettre cette marche, qui est interdite aux autres dissonances harmoniques; & la preuve que la quinte tient de la nature de ces dissonances, c'est qu'il lui est interdit, comme à la septième mineure, à la fausse quinte & au triton, de se répéter sur deux degrés différens qui se touchent, ou dans deux parties qui montent ou descendent par *mouvement* semblable.

Ainsi $\begin{matrix} \textit{sol} \\ \textit{ut} \end{matrix}$ & $\begin{matrix} \textit{la} \\ \textit{ré} \end{matrix}$, dans la même cadence, & comme conséquent l'une de l'autre, sont donc une faute de composition, comme $\begin{matrix} \textit{fa} & \textit{sol} \\ \textit{sol} & \textit{la} \end{matrix}$, ou comme $\begin{matrix} \textit{ut} & \textit{ré} \\ \textit{sol} & \textit{la} \end{matrix}$ & $\begin{matrix} \textit{mi} & \textit{fa}\sharp \\ \textit{si b} & \textit{ut} \end{matrix}$; car la même cause produit ici le même effet. Si les deux septièmes mineures consécutives blessent plus l'oreille que les deux quintes justes, & même plus que les deux quartes justes, c'est que les septièmes manquent encore plus d'ensemble harmonique, que deux quartes ou deux quintes. Mais deux quintes justes en manquent assez pour ne pas permettre qu'on les emploie sans intermédiaires, & rien n'est plus certain, puisque cela est reconnu de ceux mêmes qui ont la bonhomie de croire la quinte une consonnance parfaite; ce qui est d'un déraisonnement qu'on ne sauroit trop blâmer.

Qu'est-ce qui empêche que les dissonances harmoniques n'aient assez d'ensemble pour que deux parties puissent marcher d'accord à cette distance l'une de l'autre? L'excès de *variété* qui anéantit l'*unité* sans laquelle deux chants ne peuvent former un tout, lequel est absolument nécessaire, car c'est ce tout qui est le but de l'union des parties.

Le compositeur qui place quatre ou vingt parties, plus ou moins, l'une sur l'autre, ne prétend pas faire quatre ou vingt musiques différentes, mais une seule; car pour faire des musiques différentes, il n'y a pas besoin d'en combiner les parties. L'unité de morceaux est donc incontestablement son dessein, & pour le remplir, il faut que les *parties* soient vraiment des *parties*, ainsi que leur nom l'indique, & non pas chacune un *tout* indépendant & insubordonné. Que nous dit à cet égard le sentiment musical, qu'il suffit de consulter pour qu'il nous guide sûrement?

Que deux parties ne peuvent marcher en bon accord qu'à la tierce ou à la sixte, majeures ou mineures, selon les degrés de l'échelle, ou à l'octave juste ou à l'unisson. Vouloir que deux parties s'accordent à tout autre degré que ceux-ci, c'est vouloir l'impossible, car la nature s'y refuse. En conséquence, dire que la quinte est une consonnance, est une erreur & un déraisonnement insoutenable.

La quinte n'est cependant pas une véritable dissonance, quoiqu'elle tienne plus de la nature de celle-ci que de celle de la consonnance; car si elle étoit une véritable dissonance, on ne la verroit pas figurer dans l'accord parfait.

Cependant si l'on considère que, dans *ut mi sol ut*, il y a une quinte qui est *ut sol* & une quarte qui est *sol ut*, ne faudra-t-il pas convenir que la quarte est une consonnance, ou que l'accord parfait renferme une dissonance reconnue comme réelle par tout le monde, & une presque dissonance reconnue par moi & par tous ceux qui ne veulent pas s'obstiner, contre l'évidence, à soutenir l'opinion contraire?

Assurément, si la quarte figuroit comme quarte dans l'accord parfait, il n'y a pas de doute que cet accord ne contînt une dissonance; mais cette quarte *sol ut* n'est point une quarte en *harmonie*, parce qu'elle ne frappe pas sur la basse comme quarte, mais comme octave de celle-ci.

Il est deux manières de juger des intervalles; la première, qui est la prépondérante, consiste à examiner tous les intervalles d'après la basse ou base de l'accord, soit que celui-ci se montre direct ou renversé; la seconde consiste à comparer les intervalles d'après les autres parties; car il est certain que tous les intervalles qui résultent des rapports des sons pris en partant de ces divers points, influent chacun sur l'effet de l'ensemble.

Dans *ut mi sol ut*, la quarte *sol ut* agissant comme telle, détruit une portion de la perfection harmonique de cet accord. La quinte *ut sol* elle-même agissant comme quinte d'*ut*, affoiblit aussi une partie de l'unité consonnante de cet accord. Mais l'*ut* qui affoiblit comme quarte l'harmonie d'*ut mi sol ut*, l'augmente davantage encore comme octave d'*ut* & comme sixte de *mi*.

Le *sol* qui affoiblit l'harmonie de cet accord, comme quinte de l'*ut* au-dessous, & comme quarte de l'*ut* au-dessus, l'augmente comme tierce de *mi*.

Le *mi* qui consonne avec l'*ut* d'en bas, comme tierce ou dixième, avec l'*ut* d'en haut comme sixte, & avec le *sol* comme tierce au-dessous, est donc ce qui répand le plus d'harmonie dans cet accord.

On donne à cette consonnance si délicieuse le titre d'*imparfaite*; or, il faut convenir que cette épithète est propre à induire en erreur. Il est vrai que l'on avertit qu'elle s'appelle ainsi, parce qu'elle est *variable* du majeur au mineur; mais alors qu'on la nomme consonnance *variable*, & l'octave consonnance *invariable*, & toutes deux seront plus justement désignées.

Rien n'est plus propre à répandre de la confusion dans l'esprit, que la faute impardonnable que l'on fait d'appeler la quinte & l'octave des *consonnances parfaites*, sous prétexte que ces deux intervalles ne peu-

vent cesser d'être justes sans cesser en même temps d'être des *consonnances*. Mais cette espèce de parité apparente de la quinte & de l'octave devroit-elle l'emporter sur toutes les considérations qui nécessitent une distinction prononcée entre ces deux intervalles qui diffèrent tant l'un de l'autre ?

La quinte est l'octave dans la même cathégorie.

Ah! si la société n'offre que trop d'exemples d'hommes tarés & criminels, costumés comme la vertu, & figurant à côté d'elle, il ne faut pas croire que la musique souffre un tel désordre. Donc une théorie qui confond des choses aussi opposées que l'octave & la quinte, mérite le plus profond mépris, comme propre à embrouiller à jamais l'esprit de ceux qu'elle devroit éclairer.

Il est bon de répéter ici ce que nous avons déjà fait observer ailleurs; c'est que l'épithète de *dissonance*, qui semble dans la pensée générale entraîner l'idée de discorde, est toute autre chose que cela. Les dissonances dont les vrais accords se composent, sont toutes plus ou moins harmonieuses; car ce qui forme les accords, c'est l'harmonie de leurs parties; c'est l'union des sons qui les constituent. Or, l'union & l'harmonie sont le contraire de la discorde, & il ne faut donc pas confondre ce qui occasionne cette dernière avec ce qui est harmonieux.

Les dissonances inharmoniques, les intervalles qui ne peuvent entrer dans la composition d'un véritable accord, ceux-là seuls y répandroient la discorde; or, confondre cette espèce de dissonance avec l'autre, c'est confondre le mal avec le bien: & comment ne pas s'y méprendre, quand l'épithète de dissonance est également donnée à chacune de ces deux espèces si différentes d'intervalles, & qui doivent être si soigneusement distinguées l'une de l'autre? (Voyez Point, où l'on traite du contre-point.)

(*De Momigny*.)

MUANCES, *s. f.* On appelle ainsi les diverses manières d'appliquer aux notes les syllabes de la gamme, selon les diverses positions des deux semitons de l'octave, & selon les différentes routes pour y arriver. Comme l'Arétin n'inventa que six de ces syllabes, & qu'il y a sept notes à nommer dans une octave, il falloit nécessairement répéter le nom de quelque note; cela fit qu'on nomma toujours *mi fa* ou *fa la* les deux notes entre lesquelles se trouvoit un des semi-tons. Ces noms déterminoient en même temps ceux des notes les plus voisines, soit en montant, soit en descendant. Or, comme les deux semi-tons sont sujets à changer de place dans la modulation, & qu'il y a dans la musique une multitude de manières différentes de leur appliquer les six mêmes syllabes, ces manières s'appeloient *muances*, parce que les mêmes notes y changeoient incessamment de noms. (Voyez Gamme.)

Dans le siècle dernier on ajouta en France la syllabe *si* aux six premières de la gamme de l'Arétin. Par ce moyen la septième note de l'échelle se trouvant nommée, les *muances* devinrent inutiles, & furent proscrites de la musique française; mais chez toutes les autres nations où, selon l'esprit du métier, les musiciens prennent toujours leur vieille routine pour la perfection de l'art, on n'a point adopté le *si*; & il y a apparence qu'en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, les *muances* serviront long-temps encore à la désolation des commençans.

(*J. J. Rousseau.*)

Muances, dans la musique ancienne. (Voyez Mutations.) (*J. J. Rousseau.*)

MUSETTE, *s. f.* Sorte d'air convenable à l'instrument de ce nom, dont la mesure est à deux ou trois temps, le caractère naïf & doux, le mouvement un peu lent, portant une basse pour l'ordinaire en tenue ou point d'orgue, telle que la peut faire une *musette*, & qu'on appelle, à cause de cela, basse de *musette*. Sur ces airs on forme des danses d'un caractère convenable, & qui portent aussi le nom de *musettes*.

(*J. J. Rousseau.*)

MUSICAL, *adj.* Appartenant à la musique. (Voy. Musique.)

MUSICALEMENT, *adv.* D'une manière musicale, dans les règles de la musique. (Voyez Musique.)

MUSICIEN, *s. m.* Ce nom se donne également à celui qui compose la musique & à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle aussi *compositeur*. (Voyez ce mot.)

Les anciens *musiciens* étoient des poëtes, des philosophes, des orateurs du premier ordre. Tels étoient Orphée, Terpandre, Stésichore, &c. Aussi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de *musicien* celui qui pratique seulement la musique par le ministère servile des doigts & de la voix, mais celui qui possède cette science par le raisonnement & la spéculation: & il semble de plus que, pour s'élever aux grandes expressions de la musique oratoire & imitative, il faudroit avoir fait une étude particulière des passions humaines & du langage de la nature. Cependant les *musiciens* de nos jours, bornés pour la plupart à la pratique des notes & de quelques tours de chant, ne seront guère offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands philosophes.

MUSIQUE, *s. f.* Art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. Cet art devient une science & même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons & les raisons des affections qu'elles nous causent. Aristide Quintilien définit la *musique*, l'art du beau & de la décence dans les voix & dans les mouvemens. Il n'est pas étonnant qu'avec des définitions si vagues & si générales, les Anciens aient donné une étendue prodigieuse à l'art qu'ils définissoient ainsi.

On suppose communément que le mot de *musique* vient de *musa*, parce qu'on croit que les Muses ont inventé cet art; mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot égyptien, prétendant que c'est en Egypte que la *musique* a commencé à se rétablir après le déluge, & qu'on en reçut la première idée du son que rendoient les roseaux qui croissent sur les bords du Nil, quand le vent souffloit dans leurs tuyaux. Quoi qu'il en soit de l'étymologie du nom, l'origine de l'art est certainement plus près de l'homme; & si la parole n'a pas commencé par du chant, il est sûr au moins qu'on chante partout où l'on parle.

La *musique* se divise naturellement en *musique théorique* ou *spéculative*, & en *musique pratique*.

La *musique* spéculative est, si l'on peut parler ainsi, la connoissance de la matière musicale, c'est-à-dire, des différens rapports du grave à l'aigu, du vîte au lent, de l'aigre au doux, du fort au foible, dont les sons sont susceptibles; rapports qui, comprenant toutes les combinaisons possibles de la *musique* & des sons, semblent comprendre aussi toutes les causes des impressions que peut faire leur succession sur l'oreille & sur l'ame.

La *musique* pratique est l'art d'appliquer & mettre en usage les principes de la spéculative, c'est à dire, de conduire & disposer les sons par rapport à la consonnance, à la durée, à la succession, de telle sorte que le tout produise sur l'oreille l'effet qu'on s'est proposé : c'est cet art qu'on appelle *composition*. (Voyez ce mot.) A l'égard de la production actuelle des sons par les voix ou par les instrumens, qu'on appelle *exécution*, c'est la partie purement mécanique & opérative, qui, supposant seulement la faculté d'entonner juste les intervalles, de marquer juste les durées, de donner aux sons le degré prescrit dans le ton, & la valeur prescrite dans le temps, ne demande en rigueur d'autre connoissance que celle des caractères de la *musique*, & l'habitude de les exprimer.

La *musique* spéculative se divise en deux parties; savoir, la connoissance du rapport des sons ou de leurs intervalles, & celle de leurs durées relatives, c'est-à-dire, de la mesure & du temps.

La première est proprement celle que les Anciens ont appelée *musique harmonique* : elle enseigne en quoi consiste la nature du chant, & marque ce qui est consonnant, dissonant, agréable ou déplaisant dans la modulation; elle fait connoître, en un mot, les diverses manières dont les sons affectent l'oreille par leur timbre, par leur force, par leurs intervalles, ce qui s'applique également à leur accord & à leur succession.

La seconde a été appelée *rhythmique*, parce qu'elle traite des sons eu égard au temps & à la quantité. Elle contient l'explication du rhythme, du mètre, des mesures longues & courtes, vives & lentes, des temps & des diverses parties dans lesquelles on les divise, pour y appliquer la succession des sons.

La *musique pratique* se divise aussi en deux parties qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *musique harmonique*, & que les Anciens appeloient *mélopée*, contient les règles pour combiner & varier les intervalles consonnans & dissonans d'une manière agréable & harmonieuse. (Voyez Mélodie.)

La seconde, qui répond à la *musique rhythmique*, & qu'ils appeloient *rhythmopée*, contient les règles pour l'application des temps, des pieds, des mesures, en un mot, pour la pratique du rhythme. (Voyez Rhythme.)

Porphyre donne une autre division de la *musique*, en tant qu'elle a pour objet le mouvement muet ou sonore; &, sans la distinguer en spéculative & pratique, il y trouve les six parties suivantes : la rhythmique, pour les mouvemens de la danse; la métrique, pour la cadence & le nombre des vers; l'organique, pour la pratique des instrumens; la poétique, pour les tons & l'accent de la poésie; l'hypocritique, pour les attitudes des pantomimes, & l'harmonique, pour le chant.

La *musique* se divise aujourd'hui plus simplement en mélodie ou en harmonie, car la rhythmique n'est plus rien pour nous, & la métrique est très-peu de chose, attendu que nos vers, dans le chant, prennent presqu'uniquement leur mesure de la *musique*, & perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la mélodie on dirige la succession des sons de manière à produire des chants agréables. (Voyez Mélodie, Chant, Modulation.)

L'harmonie consiste à unir à chacun des sons, d'une succession régulière, deux ou plusieurs autres sons qui frappent l'oreille en même temps, & la flattent par leur concours. (Voyez Harmonie.)

On pourroit & l'on devroit peut-être encore diviser la *musique* en naturelle & imitative. La première, bornée au seul physique des sons, & n'agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur, & ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la *musique* des chansons, des hymnes, des cantiques, de tous les chants qui ne sont que des combinaisons de sons mélodieux, & en général toute *musique* qui n'est qu'harmonieuse.

La seconde, par des inflexions vives, accentuées, & pour ainsi dire parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, & porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir. Cette *musique* vraiment lyrique & théâtrale étoit celle des anciens poëmes, & c'est de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux drames qu'on exécute en chant sur nos théâtres. Ce n'est que dans cette *musique*, & non dans l'harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raison des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant

qu'on cherchera des effets moraux dans le seul physique des sons, on ne les y trouvera point, & l'on raisonnera sans s'entendre.

Les anciens écrivains diffèrent beaucoup entr'eux sur la nature, l'objet, l'étendue & les parties de la *musique*. En général, ils donnoient à ce mot un sens beaucoup plus étendu que celui qui lui reste aujourd'hui. Non-seulement, sous le nom de *musique*, ils comprenoient, comme on vient de le voir, la danse, le geste, la poésie, mais même la collection de toutes les sciences. Hermès définit la *musique*, la connoissance de l'ordre de toutes choses. C'étoit aussi la doctrine de l'école de Pythagore & de celle de Platon, qui enseignoient que tout, dans l'Univers, étoit *musique*. Selon Hésychius, les Athéniens donnoient à tous les arts le nom de *musique*, & tout cela n'est plus étonnant depuis qu'un musicien moderne a trouvé dans la *musique* le principe de tous les rapports & le fondement de toutes les sciences.

De-là toutes ces *musiques* sublimes dont nous parlent les philosophes : *musique* divine, *musique* des hommes, *musique* céleste, *musique* terrestre, *musique* active, *musique* contemplative, *musique* énonciative, intellective, oratoire, &c.

C'est sous ces vastes idées qu'il faut entendre plusieurs passages des Anciens sur la *musique*, qui seroient inintelligibles dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

Il paroît que la *musique* a été l'un des premiers arts : on le trouve mêlé parmi les plus anciens monumens du genre humain. Il est très-vraisemblable aussi que la *musique* vocale a été trouvée avant l'instrumentale, si même il y a jamais eu parmi les Anciens une *musique* vraiment instrumentale, c'est-à-dire, faite uniquement pour les instrumens. Non-seulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun instrument, ont dû faire des observations sur les différens tons de leur voix, mais ils ont dû apprendre de bonne heure, par le concert naturel des oiseaux, à modifier leur voix & leur gosier d'une manière agréable & mélodieuse. Après cela, les instrumens à vent ont dû être les premiers inventés. Diodore & d'autres auteurs en attribuent l'invention à l'observation du sifflement des vents dans les roseaux ou autres tuyaux des plantes. C'est aussi le sentiment de Lucrèce.

At liquidas avium voces imitarier ore
Antè fuit multò, quàm levia carmina cantu
Concelebrare homines possint, aureisque juvare ;
Et Zephyri cava per calamorum sibila primùm
Agresteis docuêre cavas inflare cicutas.

A l'égard des autres sortes d'instrumens, les cordes sonores sont si communes, que les hommes en ont dû observer de bonne heure les différens tons ; ce qui a donné naissance aux instrumens à cordes. (Voyez Corde.)

Les instrumens qu'on bat pour en tirer du son, comme les tambours & les timbales, doivent leur origine au bruit sourd que rendent les corps creux quand on les frappe.

Il est difficile de sortir de ces généralités pour constater quelque fait sur l'invention de la *musique* réduite en art. Sans remonter au-delà du déluge, plusieurs Anciens attribuent cette invention à Mercure, aussi bien que celle de la lyre ; d'autres veulent que les Grecs en soient redevables à Cadmus, qui, en se sauvant de la Cour du roi de Phénicie, amena en Grèce la musicienne Hermione ou Harmonie ; d'où il s'ensuivroit que cet art étoit connu en Phénicie avant Cadmus. Dans un endroit du Dialogue de Plutarque sur la *musique*, Lysias dit que c'est Amphion qui l'a inventée ; dans un autre, Sotérique dit que c'est Apollon ; dans un autre encore, il semble en faire honneur à Olympe : on ne s'accorde guère sur tout cela, & c'est ce qui n'importe pas beaucoup non plus. A ces premiers inventeurs succédèrent Chiron, Démodocus, Hermès, Orphée, qui, selon quelques-uns, inventa la lyre. Après ceux-là vint Phœmius, puis Terpande, contemporain de Lycurgue, & qui donna des règles à la *musique*. Quelques personnes lui attribuent l'invention des premiers modes. Enfin l'on ajoute Thalès, & Tamiris qu'on dit avoir été l'inventeur de la *musique* instrumentale.

Ces grands musiciens vivoient la plupart avant Homère ; d'autres, plus modernes, sont Lasus d'Hermione, Melnippides, Philoxène, Timothée, Phrynnis, Epigonius, Lysandre, Simmicus & Diodore, qui tous ont considérablement perfectionné la *musique*.

Lasus est, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit sur cet art, du temps de Darius Hystaspes. Epigonius inventa l'instrument de quarante cordes qui portoit son nom. Simmicus inventa aussi un instrument de trente-cinq cordes, appelé *simmicium*.

Diodore perfectionna la flûte & y ajouta de nouveaux trous, & Timothée la lyre, en y ajoutant une nouvelle corde ; ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens auteurs s'expliquent fort obscurément sur les inventeurs des instrumens de *musique*, ils sont aussi fort obscurs sur les instrumens mêmes. A peine en connoissons-nous autre chose que les noms. (Voyez Instrument.)

La *musique* étoit dans la plus grande estime chez les divers peuples de l'antiquité, & principalement chez les Grecs, & cette estime étoit proportionnée à la puissance & aux effets surprenans qu'ils attribuoient à cet art. Leurs auteurs ne croient pas nous en donner une trop grande idée, en nous disant qu'elle étoit en usage dans le ciel, & qu'elle faisoit l'amusement principal des dieux & des ames des bienheureux. Platon ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *musique* qui n'en soit un dans la constitution de l'Etat ; & il prétend qu'on peut assigner les sons capables de faire naître la bassesse de l'ame, l'insolence & les vertus contraires. Aristote, qui semble

n'avoir écrit sa politique que pour opposer ses sentimens à ceux de Platon, est pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la *musique* sur les mœurs. Le judicieux Polybe nous dit que la *musique* étoit nécessaire pour adoucir les mœurs des Arcades, qui habitoient un pays où l'air est triste & froid; que ceux de Cynète, qui négligèrent la *musique*, surpassèrent en cruauté tous les Grecs, & qu'il n'y a point de ville où l'on ait tant vu de crimes. Athénée nous assure qu'autrefois toutes les lois divines & humaines, les exhortations à la vertu, la connoissance de ce qui concernoit les dieux & les héros, les vies & les actions des hommes illustres, étoient écrites en vers & chantées publiquement par des chœurs au son des instrumens; & nous voyons, par nos livres sacrés, que tels étoient, dès les premiers temps, les usages des Israélites. On n'avoit point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'esprit des hommes les principes de la morale & l'amour de la vertu; ou plutôt tout cela n'étoit point l'effet d'un moyen prémédité, mais de la grandeur des sentimens, & de l'élévation des idées qui cherchoient par des accens proportionnés à se faire un langage digne d'elles.

La *musique* faisoit partie de l'étude des anciens Pythagoriciens. Ils s'en servoient pour exciter le cœur à des actions louables, & pour s'enflammer de l'amour de la vertu. Selon ces philosophes, notre ame n'étoit pour ainsi dire formée que d'harmonie, & ils croyoient rétablir, par le moyen de l'harmonie sensuelle, l'harmonie intellectuelle & primitive des facultés de l'ame, c'est-à-dire, celle qui, selon eux, existoit en elle avant qu'elle animât nos corps.

La *musique* est déchue aujourd'hui de ce degré de puissance & de majesté, au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opéroit autrefois, quoiqu'attestées par les plus judicieux historiens & par les plus graves philosophes de l'antiquité. Cependant on retrouve dans l'histoire moderne quelques faits semblables. Si Timothée excitoit les fureurs d'Alexandre par le mode phrygien, & les calmoit par le mode lydien, une *musique* plus moderne renchérissoit encore en excitant, dit-on, dans Erric, roi de Danemarck, une telle fureur qu'il tuoit ses meilleurs domestiques. Sans doute, ces malheureux étoient moins sensibles que leur prince à la *musique*; autrement il eût pu courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre histoire toute pareille à celle de Timothée. Il dit que, sous Henri III, le musicien Claudin, jouant aux noces du duc de Joyeuse sur le mode phrygien, anima, non le roi, mais un courtisan, qui s'oublia jusqu'à mettre la main aux armes en présence de son souverain; mais le musicien se hâta de le calmer, en prenant le mode hypo-phrygien. Cela est dit avec autant d'assurance que si le musicien Claudin avoit pu savoir exactement en quoi consistoient le mode phrygien & le mode hypo-phrygien.

Si notre *musique* a peu de pouvoir sur les affections de l'ame, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur les corps: témoin l'histoire de la tarentule, trop connue pour en parler ici; témoin ce chevalier gascon dont parle Boyle, lequel, au son d'une cornemuse, ne pouvoit retenir son urine; à quoi il faut ajouter ce que raconte le même auteur de ces femmes qui fondoient en larmes lorsqu'elles entendoient un certain ton dont le reste des auditeurs n'étoit point affecté: & je connois à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *musique* que ce soit sans être saisie d'un rire involontaire & convulsif. On lit aussi dans l'histoire de l'Académie des Sciences de Paris, qu'un musicien fut guéri d'une violente fièvre par un concert qu'on fit dans sa chambre.

Les sons agissent même sur les corps inanimés, comme on le voit par le frémissement & la résonnance d'un corps sonore au son d'un autre avec lequel il est accordé dans certain rapport. Morhoff fait mention d'un certain Petter, Hollandais, qui brisoit un verre au son de sa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémissoit au son d'un certain tuyau d'orgue. Le P. Mersenne parle aussi d'une sorte de carreau que le jeu d'orgue ébranloit, comme auroit pu faire un tremblement de terre. Boyle ajoute que les stalles tremblent souvent au son des orgues; qu'il les a senti frémir sous sa main au son de l'orgue ou de la voix, & qu'on l'a assuré que celles qui étoient bien faites trembloient toutes à quelque ton déterminé. Tout le monde a ouï parler du fameux pilier d'une église de Reims, qui s'ébranle sensiblement au son d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers restent immobiles; mais ce qui ravit au son l'honneur du merveilleux, est que ce même pilier s'ébranle également depuis qu'on a ôté le battant de la cloche.

Tous ces exemples, dont la plupart appartiennent plus au son qu'à la *musique*, & dont la physique peut donner quelqu'explication, ne nous rendent point plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux & presque divins que les Anciens attribuent à la *musique*. Plusieurs auteurs se sont tourmentés pour tâcher d'en rendre raison. Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'art, & les rejette en partie sur l'exagération des auteurs. D'autres en font honneur seulement à la poésie. D'autres supposent que les Grecs, plus sensibles que nous par la constitution de leur climat ou par leur manière de vivre, pouvoient être émus de choses qui ne nous auroient nullement touchés. M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *musique* qui les a produits: il n'y voit rien que de mauvais râcleurs de village n'aient pu faire, selon lui, tout aussi bien que les premiers musiciens du monde.

La plupart de ces sentimens sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l'excellence de notre *musique*, & sur le mépris que nous avons pour celle des Anciens. Mais ce mépris est-il lui-même aussi bien fondé que nous le prétendons? C'est ce qui a été examiné bien des fois, & qui, vu l'obscurité de la ma-

tière & l'insuffisance des juges, auroit grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet examen, Vossius, dans son traité *De viribus Cantûs & Rhythmi*, paroît être celui qui a le mieux discuté la question & le plus approché de la vérité. J'ai jeté là-dessus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où elles seront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'est pas fait pour arrêter le lecteur à discuter mes opinions.

On a beaucoup souhaité de voir quelques fragmens de *musique* ancienne. Le P. Kircher & M. Burette ont travaillé là-dessus à contenter la curiosité du public. Pour le mettre plus à portée de profiter de leurs soins, j'ai transcrit deux morceaux de *musique* grecque, traduits en note moderne par ces auteurs. (Voy. les planches de *musique.*) Mais qui osera juger de l'ancienne *musique* sur de tels échantillons ? Je les suppose fidèles. Je veux même que ceux qui voudroient en juger connoissent suffisamment le génie & l'accent de la langue grecque, qu'ils réfléchissent qu'un Italien est juge incompétent d'un air français, qu'un Français n'entend rien du tout à la mélodie italienne, puisqu'il compare les temps & les lieux, & qu'il prononce s'il l'ose.

Pour mettre le lecteur à portée de juger des divers accens musicaux des peuples, j'ai transcrit aussi dans la planche un air chinois tiré du P. Du Halde, un air persan du chevalier Chardin, & deux chansons des Sauvages de l'Amérique, tirées du P. Mersenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de modulation avec notre *musique*, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l'universalité de nos règles, & peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces airs.

J'ai ajouté dans la même planche le célèbre *Rans-des-Vaches*, cet air si chéri des Suisses, qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucunement lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet air à ceux qui l'entendent, & leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *musique* alors n'agit point précisément comme *musique*, mais comme signe mémoratif. Cet air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses, parce qu'ayant perdu le goût de leur première simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle : tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des sons sur le cœur humain !

La manière dont les Anciens notoient leur *musique* étoit établie sur un fondement très-simple, qui étoit le rapport des chiffres, c'est-à-dire, par les lettres de leur alphabet ; mais au lieu de se borner, sur cette idée, à un petit nombre de caractères faciles à retenir, ils se perdirent dans des multitudes de signes différens, dont ils embrouillèrent gratuitement leur *musique* ; en sorte qu'ils avoient autant de manières de noter que de genres & de modes. Boëce prit dans l'alphabet latin des caractères correspondans à ceux des Grecs. Le pape Grégoire perfectionna sa méthode. En 1024, Gui d'Arezzo, bénédictin, introduisit l'usage des portées (voyez PORTÉE), sur les lignes desquelles il marqua les notes en forme de points (voyez NOTES), désignant, par leur position, l'élévation ou l'abaissement de la voix. Kircher, cependant, prétend que cette invention est antérieure à Gui ; & en effet, je n'ai pas vu, dans les écrits de ce moine, qu'il se l'attribue ; mais il inventa la gamme, & appliqua aux notes de son hexacorde les noms tirés de l'Hymne de S. Jean-Baptiste, qu'elles conservent encore aujourd'hui. Enfin, cet homme, né pour la *musique*, inventa différens instrumens appelés *polyplectra*, tels que le clavecin, l'épinette, la vielle, &c. (Voyez GAMME.)

Les caractères de la *musique* ont, selon l'opinion commune, reçu leur dernière augmentation considérable en 1330, temps où l'on dit que Jean de Muris, appelé mal à propos par quelques-uns *Jean de Meurs* ou *de Muria*, docteur de Paris, quoique Gesner le fasse Anglais, inventa les différentes figures des notes qui désignent la durée ou la quantité, & que nous appelons aujourd'hui *rondes*, *blanches*, *noires*, *&c.* Mais ce sentiment, bien que très-commun, me paroît peu fondé, à en juger par son Traité de *Musique*, intitulé *Speculum Musicæ*, que j'ai eu le courage de lire presqu'entier, pour y constater l'invention que l'on attribue à cet auteur. Au reste, ce grand musicien a eu, comme le roi des poëtes, l'honneur d'être réclamé par divers peuples ; car les Italiens le prétendent aussi de leur nation, trompés apparemment par une fraude ou par une erreur de Bontempi, qui le dit *Perugino* au lieu de *Parigino*.

Lasus est, ou paroît être, comme il est dit ci-dessus, le premier qui ait écrit sur la *musique* ; mais son ouvrage est perdu, aussi bien que plusieurs autres livres des Grecs & des Romains sur la même matière. Aristoxène, disciple d'Aristote & chef de secte en *musique*, est le plus ancien auteur qui nous reste sur cette science. Après lui vient Euclide d'Alexandrie. Aristide Quintilien écrivoit après Cicéron. Alypius vient ensuite, puis Gaudentius, Nicomaque & Bacchius.

Marc Meibomius nous a donné une belle édition de ces sept auteurs grecs, avec la traduction latine & des notes.

Plutarque a écrit un Dialogue sur la *Musique*. Ptolomée, célèbre mathématicien, écrivit en grec les principes de l'harmonie, vers le temps de l'empereur Antonin. Cet auteur garde un milieu entre les Pythagoriciens & les Aristoxéniens. Long-temps

après, Manuel Bryennius écrivit aussi sur le même sujet.

Parmi les Latins, Boëce a écrit du temps de Théodoric, & non loin du même temps, Martianus, Cassiodore & S. Augustin.

Les Modernes sont en grand nombre. Les plus connus sont, Zarlin, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni, Kircher, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Valloti; enfin, M. Tartini, dont le livre est plein de profondeur, de génie, de longueurs & d'obscurité; & M. Rameau, dont les écrits ont ceci de singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus de personne. Cette lecture est d'ailleurs devenue absolument superflue depuis que M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au public le système de la basse fondamentale, la seule chose utile & intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce musicien. (*J. J. Rousseau.*)

MUSIQUE. (*Théorie de M. de Momigny.*) La *musique* est un langage harmonieux & universel, composé de sons, tous coordonnés dans leurs intervalles, dans leurs successions & leur ensemble, & dont la nature a déterminé elle-même le nombre & le choix. Ce n'est donc pas l'homme, mais c'est l'ordonnateur suprême de l'Univers qui a dit :

« *Je veux qu'il y ait sept notes, trois genres, deux* » *modes, deux mesures, & vingt-sept cordes différentes* » *par octave de chaque ton.* »

Où se trouve l'expression de cette volonté?

Dans l'organisation toute musicale que nous avons reçue de la nature. Ce sont là les tables vivantes où l'être infini a gravé, à cet égard, ces décrets immuables.

En vain l'esprit de système a plongé dans les erreurs les plus graves ceux qui ont eu la prétention d'être les législateurs de la *musique*, sans avoir l'acquis nécessaire pour le devenir; les absurdités dont ils ont rempli la théorie n'ont jamais pu rien changer à la pratique, qui est toute appuyée sur le sentiment musical, le seul guide qui ne nous ait point abusé.

Il n'est qu'une *musique*, comme il n'est qu'une morale, & nous avons la conscience du juste & du faux, dans les sons, comme nous avons celle du bien & du mal.

Aussi le caprice, l'autorité des humains, ou même le génie dans sa hardiesse, voudroient vainement changer quoi que ce soit à ce système, rien n'y peut porter la plus légère atteinte.

La *musique* a toujours été ce qu'elle est, mais non pas tout ce qu'elle est maintenant. La *musique* des Anciens n'étoit donc pas une autre *musique* que la nôtre, mais une *musique* infiniment moins avancée.

Si l'antiquité semble parfois obscure sur la signification de la *musique*, c'est qu'elle appeloit de ce nom tout ce qui est *ordonné, mesuré, régulier* ou *symétrique*.

Quand le trois fois grand Hermès définissoit la *musique la connoissance de l'ordre de toutes choses*, on comprend aisément qu'il ne se renfermoit pas dans les limites de la langue des sons, mais que, d'un regard plus vaste & plus philosophique, il embrassoit l'ordre général qui règne dans l'Univers, & l'harmonie, qui ne font qu'un tout des mondes innombrables qui peuplent l'espace.

Comme il n'étoit rien de lié, de combiné ou d'harmonieux qui ne fût mis anciennement sous la protection & l'influence des muses, on appeloit *musique* les diverses connoissances humaines; & comme on avoit fini par les diviser en neuf classes, on avoit également porté à neuf le nombre des muses, longtemps borné à sept, comme celui des planètes & des notes.

Les sept muses répondoient donc aux sept notes, celles-ci aux sept planètes, dans l'ordre suivant; savoir : *si* à Saturne, *mi* au Soleil, *la* à la Lune, *ré* à Mars, *sol* à Mercure, *ut* à Jupiter, & *fa* à Vénus; c'est-à-dire, qu'on estimoit la distance des planètes, prise de l'une à l'autre, comme répondant à une suite de quartes justes, ce qui étoit moins géométrique que *mnémonique*, comme on peut bien le penser.

Les anciens philosophes, justement frappés de l'ordre admirable qui règne dans la *musique*, qui n'est élémentairement qu'une succession de trétracordes ou une progression de quartes, ont bien pu imaginer que le créateur avoit harmoniquement disposé les mondes dans l'espace sur cette même échelle; mais c'est ce qu'il n'est plus permis de penser, depuis que l'astronomie est parvenue à mieux apprécier ces distances diverses.

Apollon étoit le chef des muses, comme dieu de la lumière, qui est l'*emblême sensible de la suprême intelligence*, figurant comme tel *la lumière de l'esprit & le feu sacré du génie*, sans lesquels on ne réussit point dans la carrière *brillante*, mais fort *pénible*, des arts & des sciences.

Ainsi rien n'étoit plus ingénieux que de présenter toutes les sciences comme neuf sœurs intimément liées & vivant sous l'autorité d'un père commun, qui est à la fois le soleil de l'esprit & la balance céleste du jugement.

D'après cette allégorie ou cette manière profonde & mystérieuse d'envisager les sciences & les arts, on ne doit pas être surpris que le sage Pythagore & le divin Platon enseignassent que, dans l'Univers, tout est *musique*, puisque tout y est ordre & harmonie.

Il est tout simple aussi de les voir distinguer cette *musique* générale en *musique* des mondes ou des astres; en *musique humaine* & des êtres animés, & en *musique organique*, c'est-à-dire, en *musique* des plantes, des

êtres inanimés, ou des instrumens & des machines.

Aristide Quintilien ne comprenant dans la signification du mot de *musique* que ce qui concerne les sons & leur durée, ou du moins que les deux arts qu'on nomme maintenant, l'un la *musique*, & l'autre la *danse*, définissoit la *musique* l'art du beau & de la décence dans les voix & les mouvemens.

Si le beau & le décent ne composent pas toute la *musique* ou la danse que l'on permet d'offrir au public, ils devroient au moins entrer seuls dans les spectacles solennels qu'on donne par ordre de l'autorité. Il est contre les intérêts des gouvernemens & des peuples d'affoiblir dans ces derniers le respect qu'ils ont besoin de conserver pour la morale éternelle, qui n'est au fond que l'amour de l'ordre & de la décence : or, ce qui n'est ni beau ni décent tendant plus ou moins à la dépravation des mœurs, tend par-là même à la dissolution de la société, & il est contre la dignité paternelle d'un gouvernement de payer pour qu'on donne de semblables exemples à ses enfans.

Si toutes les nations ressemblent plus ou moins à l'abbé Pellegrin, qui étoit, dit Voltaire,

> Le matin catholique & le soir idolâtre,
> Déjeûnant de l'autel & soupant du théâtre;

il faut peut-être s'en prendre à nos institutions, qui manquent d'unité & d'ensemble.

L'action du Gouvernement & celle de la religion, plus d'accord entr'elles, feroient sans doute de l'homme un être moins incohérent; mais il seroit difficile de réunir maintenant ce que l'on a si mal-adroitement séparé.

Quand les gouvernemens protègent les théâtres comme poliçant les peuples & adoucissant leurs mœurs, la religion devroit elle excommunier les comédiens? Et pourquoi, si les ministres de l'autel sont fondés à repousser les acteurs de la terre sainte, n'en banissent-ils pas également jusqu'aux allumeurs de quinquets de ces spectacles?

De deux choses l'une, ou les théâtres sont utiles à la société, ou ils sont nuisibles; s'ils sont une conspiration contre la religion & les bonnes mœurs, on doit frapper d'anathême tous ceux qui entrent dans cet affreux complot; mais si, au contraire, ils policent les mœurs & concourent avec l'autel à vouer le vice & le crime à la haine des mortels, la religion doit-elle les condamner, & appeler sur eux la malédiction du ciel & des hommes? Il y a des abus au théâtre, mais n'y en a-t-il pas aussi à la Cour & jusque dans le sanctuaire!

La société est une machine dont tous les rouages devroient concourir au même but; c'est au Gouvernement, qui est chargé de sa direction, de son entretien & de son perfectionnement, à s'investir d'assez de lumières & de sagesse pour s'acquitter de ce pénible devoir.

Quand les Anciens restreignoient la signification du mot *musique* à la phonique, c'est-à-dire, au langage des sons, alors ils divisoient tout simplement cette science en *musique harmonique*, *rhythmique* & *métrique*, parce qu'en effet tout est harmonie dans l'ensemble ou la succession des sons, comme tout est *rhythme* ou *mesure* dans leurs durées respectives.

L'harmonique n'étoit point encore la science des accords, mais celle de la mélodie ou de la succession des sons, parce qu'on ne connoissoit d'ensemble que dans les unissons & les octaves; car les tierces n'entroient pas encore en ligne de compte, & l'on ne soupçonnoit pas même qu'elles dussent jamais y entrer. Le onzième siècle de notre ère étoit fort loin de cette époque, & l'on sait que ce n'est que depuis ce temps que la *tierce*, jadis mélodiquement rangée parmi les *dissonances*, c'est-à-dire, parmi les intervalles variables, prit le premier rang dans l'harmonie, l'octave étant mise à part comme appartenant à l'harmonie primitive, & n'étant que l'unisson renversé, & manquant comme tel de la variété nécessaire à l'harmonie.

Quand on ne voyoit d'harmonie simultanée que dans l'octave, il étoit tout naturel que cet intervalle se nommât *harmonie*; mais depuis que l'on s'est avisé de mettre jusqu'à trois tierces l'une sur l'autre, sans compter leurs répliques, on a dû cesser de désigner ainsi l'octave.

L'harmonie des nombres n'est point une chimère, considérée dans les proportions que ces nombres désignent, puisque tout le système musical en provient. En effet, c'est dans les proportions d'un tout, à sa moitié ou à son tiers, ou dans les proportions continuées d'un à deux ou d'un à trois, que l'on trouve successivement tous les sons & leurs durées respectives.

L'échelle des durées que donne la division binaire répond à celle des octaves; celle des durées que donne la division ternaire répond à une suite de quintes.

Par la première, on a toutes les *mesures à deux temps* & toutes les *octaves*; par la seconde, on obtient tous les différens sons de l'échelle musicale, hors leurs octaves, & toutes les mesures différentes à trois temps égaux, ou à deux temps, l'un une fois plus court ou plus long que l'autre.

Echelle des durées en allant de la plus courte à la plus longue.	*Echelle des octaves en allant de l'aigu au grave.*
La 128^e^. partie de la durée d'une ronde est une quintuple croche; c'est la plus courte durée d'un son.	La 128^e^. partie de la corde *ut* 1 est la sextuple octave de cette corde, & c'est le plus aigu du système.

OBSERVATION.

Si d'un côté de cette échelle de comparaison, on trouve la *quintuple* croche, & de l'autre la *sextuple* octave,

octave, c'est qu'on n'a pas suivi les mêmes erremens dans la dénomination des figures des notes, que dans celle des octaves ; ce qui est évident, puisqu'on y va de la ronde à la blanche, de la blanche à la noire, de la noire à la croche, & que ce n'est qu'à partir de la croche que l'on suit un même systême de dénomination, la moitié d'une croche étant une double croche, le quart une triple, le huitième une quadruple, & le seizième une quintuple ; mais cette quintuple n'en est pas moins la *septième* division par deux de la durée d'une ronde, & c'est en cela qu'elle est mise en parallèle avec la *septuple* octave de la longueur de la corde 1.

La 64^e. partie de la durée de la ronde est celle de la quadruple croche, qui est le double de la quintuple & sa sixième division par deux de la ronde.

La 32^e. partie de la durée de la ronde est celle d'une triple croche, qui vaut deux quadruples ou quatre quintuples.

La 16^e. partie de la durée d'une ronde est celle d'une triple croche, qui équivaut à deux triples ou à quatre quadruples, ou à huit quintuples.

La 8^e. partie de la durée de la ronde est celle de la croche, qui vaut deux doubles, quatre triples, huit quadruples ou seize quintuples croches.

La 4^e. partie de la durée d'une ronde est la noire, qui vaut deux croches ou quatre doubles, ou huit triples, ou seize quadruples, ou trente-deux quintuples.

La 2^e. partie de la durée de la ronde est la blanche, qui est le double de la durée de la noire, le quadruple de la durée de la croche, l'octuple de celle de la double croche, & qui vaut autant que seize triples ou que trente-deux quintuples.

L'unité en durée est représentée par la ronde.

La 64^e. partie de la longueur de la corde 1 est la sextuple octave de cette corde, prise à l'aigu, & l'octave au-dessous de la 128^e. partie de cette corde.

La 32^e. partie de la longueur de la corde 1 est la quintuple octave au-dessus, & l'octave au-dessous de son 64^e. est la double octave au grave de son 128^e.

La 16^e. partie de la longueur de la corde 1 donne sa quadruple octave au-dessus, qui est l'octave au-dessous du 32^e, la double octave du 64^e., & la quadruple octave du 128^e. de cette corde.

La 8^e. partie de la longueur de la corde 1 donne sa triple octave à l'aigu, qui est l'octave au-dessous de son 16^e., la double octave au-dessous de son 32^e., la triple de son 64^e.,; & la quadruple de son 128^e.

La 4^e. partie de la totalité de la corde 1 est sa double octave à l'aigu, qui est l'octave au-dessous de son 8^e., la double octave au-dessous de son 16^e, la triple de son 32^e., la quadruple de son 64^e., & la quintuple de son 128^e.

La 2^e. partie de la totalité de la corde 1 est l'octave au-dessus de cette corde 1 & l'octave au-dessous de son quart, la double octave au-dessous de son 8^e, la triple de son 16^e, la quadruple de son 32^e., la quintuple de son 64^e., & la sextuple de son 128^e.

L'unité en étendue représente la corde entière, prise pour un objet de comparaison, & comme renfermant toutes les autres.

Dans une corde UT de 128 pouces de longueur sont contenus deux *ut* de 64 pouces chacun, qui sont les deux moitiés, comme dans une ronde sont contenues deux blanches, qui durent chacune 64 secondes ou tierces si la ronde en dure 128.

EXEMPLE.

128 second.	1 *ut* de 128 pouces.
64 —	2 *ut* de 64 p. chaque.
32 —	4 *ut* de 32 p.
16 —	8 *ut* de 16 p.
8 — 16 doubles croches chacune.	16 *ut* de 8 p.
4 — 32 triples.	32 *ut* de 8 p.
2 — 64 quadruples.	64 *ut* de 2 p.
1 — 128 quintupl. chacune.	128 *ut* d'un p.

La progression triple ou la progression d'un à trois, & la progression sous-triple ou la proportion d'un à son tiers, donnent tout ce que ne contient pas la progression double, c'est-à-dire, celle d'un à deux, ou la progression sous-double, c'est-à-dire, la proportion d'un à sa moitié.

Progression triple, ou suite de douzièmes, qui donnent toutes les cordes du systême, hors leurs octaves, celles-ci s'obtenant par la multiplication ou division par deux.

En allant de *si* double dièse jusqu'à *fa* double bémol inclusivement.

EXEMPLE.

Si X	*mi* X	*la* X	*ré* X	*sol* X	*ut* X	*fa* X,
1	3	9	27	81	143	729

Si #	1	.... ou	2,187.
Mi #	3	....	6,561.
La #	9	....	19,683.
Ré #	27	....	59,049.
Sol #	81	....	177,147.
Ut #	243	....	531,441.
Fa #	729	....	1,594,323.
Si	1	....	4,782,969.
Mi	3	....	14,348,907.
La	9	....	43,046,721.
Ré	27	....	129,140,163.

Sol	81	.... ou	387,420,489.
Ut	243	....	1,162,261,467.
Fa	729	....	3,486,784,401.
Si b	1	....	10,460,353,203.
Mi b	3	....	31,381,059,609.
La b	9	....	94,143,179,827.
Ré b	27	....	282,429,539,481.
Sol b	81	....	847,288,618,443.
Ut b	243	....	2,541,865,855,329.
Fa b	729	....	7,625,597,565,987.
Si b b	1	....	22,876,792,697,961.
Mi b b	3	....	68,618,378,093,883.
La b b	9	....	205,855,134,281,549.
Ré b b	27	....	617,565,402,844,647.
Sol b b	81	....	1,852,696,208,533,941.
Ut b b	243	....	5,558,088,625,601,823.
Fa b b	729	....	16,674,265,876,805,469.

La corde qui donne le *si* double dièſe 1 eſt donc 16 quatrillons, 674 trillons, 265 billions, 876 millions, 805 mille 469 fois plus courte que celle qui donne le *fa* double bémol.

La proportion d'un à trois donne les notes qui, priſes de claſſe en claſſe & de proche en proche, ſont chacune le tiers l'une de l'autre, ce qu'on nomme *triolets*, parce qu'elles ſont ordinairement diviſées par trois & ſurmontées d'un 3, qui indique qu'elles ne ſont que des tiers de la note de la première eſpèce de la claſſe au-deſſus, & non pas des moitiés. (Voyez MESURE & RHYTHME.)

Si l'on diviſe maintenant la *muſique* en *mélodie* & en *harmonie*, c'eſt que l'on comprend ſous le nom de *mélodie*, non-ſeulement la ſucceſſion des ſons, mais tout ce qui les modifie; les durées différentes qui forment les longues & les brèves, *le rhythme qui forme des deſſins dans la durée*, comme le deſſin & l'architecture en forment dans l'eſpace; le timbre qui eſt aux ſons ce que la matière eſt aux différens objets.

Comme une ſtatue peut être de bois & de différens bois, de pierre & de différentes pierres, de métal & de différens métaux, de terre & de différentes terres, de même un ſon peut être celui d'une voix d'homme, de femme ou d'enfant, ou de quelqu'autre être animé; il peut appartenir à l'un ou à l'autre des divers timbres de ces voix, & il peut être également l'un de ceux que rend un violon, une flûte, un hautbois, une clarinette, un tuyau d'orgue, une corde de piano, de harpe, de guitare, de mandoline, &c.

La nature du ſon ne répond pas ſeulement à la matière, mais elle eſt analogue auſſi à la couleur des objets.

Le même ſon, pouſſé plus ou moins fort, imite l'éloignement en allant du fort au doux, & le rapprochement en allant du doux au fort.

La prolongation d'un ſon agrandit l'objet qu'il repréſente; ſon raccourciſſement le rapetiſſe; ſa répétition le multiplie, & ſon éclat, ou ce qui le rend ſourd, en augmente ou diminue d'autant la lumière ou la couleur.

La liaiſon des ſons entr'eux en peint la contiguité, leur détaché ou piqué, ainſi que les divers ſilences marquent les intervalles ou l'eſpace plus ou moins grand qui les ſéparent dans la durée ou le temps.

La liaiſon ou le détaché des ſons exprime auſſi le calme ou l'agitation de celui qui les forme. C'eſt par l'emploi judicieux de ces divers moyens que le compoſiteur décrit comme le poëte, deſſine & colorie comme le peintre.

Si les études ſcolaſtiques ſemblent renfermées dans l'enſeignement & l'étude de l'harmonie & du contre-point, c'eſt que l'on conſidère la mélodie ou l'art de créer des deſſins & des chants moins comme une ſcience que l'on peut acquérir, que comme un don de la nature. Sans doute que l'on naît poëte, peintre ou muſicien; mais ſi l'on s'en tenoit à ce que l'on a de diſpoſitions, & ſi l'on ne ſe ſervoit point de ſon inclination ou de ſon penchant pour ſurmonter peu à peu, dans chacun de ces arts, toutes les difficultés qu'ils préſentent, on auroit beau être organiſé de manière à pouvoir être un grand poëte ou un grand muſicien, on ne deviendroit ni l'un ni l'autre. Il faut ſans doute de l'eau pour former des jets d'eau, du génie pour enfanter des chants ou des vers, mais il faut auſſi s'exercer à l'obſervation & ſe la rendre tellement familière, qu'elle nous ſemble de l'inſtinct; & l'on n'atteint jamais ce haut degré de ſavoir par les dons ſeuls de la nature, mais par leur culture conſtante & prolongée. Sans doute que les premiers mouvemens d'Hercule étoient différens de ceux d'un enfant ordinaire; mais ces mouvemens, tout forts qu'ils étoient déjà, ne pouvoient ſe comparer à ceux d'Hercule homme fait.

Bach, Handel, Mozart & Hayd'n ne ſont devenus que peu à peu ce qu'ils ont été, non-ſeulement en harmonie & en contre-point, mais même en chants heureux & en mélodie. L'art de créer des chants s'apprend comme autre choſe : le plaiſir que l'on éprouve en les compoſant, les fait prendre pour un épanchement de l'ame & du génie bien au-deſſus de toutes les combinaiſons du jugement & de la réflexion; mais il n'en eſt ainſi que pour ceux qui n'ont pas les yeux entièrement ouverts ſur leur propre ouvrage, & auxquels l'analyſe n'a point encore révélé les myſtères les plus cachés de l'art. Il n'appartient qu'à celui qui ſent, mais qui ne raiſonne point, de croire que tout ce que renferment d'aimable & de beau les ouvrages des grands maîtres ne ſont que d'heureuſes trouvailles. Il faut donc tout à la fois ſentir vivement & raiſonner avec beaucoup de juſteſſe pour faire quelque choſe de bien. Le génie, le goût, l'eſprit & le jugement ſe perfectionnent par l'habitude d'agir; & c'eſt leur action, réunie & rendue facile, qui conſtitue les vrais, les grands talens.

Ainsi, les chefs-d'œuvre sont enfantés par le talent que l'esprit anime, que le génie inspire, que le jugement conduit & que le goût épure.

De la musique naturelle & imitative.

Rousseau eût desiré qu'on divisât la *musique* en *naturelle* & en *imitative ; la première*, dit-il, *n'agissant que sur les sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur, & ne donne que des sensations plus ou moins agréables. Telle est*, selon lui, *la musique des chansons, des hymnes, des cantiques & de tous les chants qui ne sont que des combinaisons de sons mélodieux, & en général toute musique qui n'est qu'harmonieuse.*

Mais est-il possible de réduire la *musique* au seul physique des sons, & à ne parler qu'à l'ouïe ? N'est-il pas absurde, au contraire, de vouloir que ce que l'on entend ne frappe que le tympan de l'oreille, & que ce qu'on voit d'ordonné & de suivi ne touche que la rétine de nos yeux ?

Peut-on rien voir ou rien entendre d'ordonné, sans que cela ne réveille en nous quelqu'idée ou quelque sentiment ? Or, ces idées & ces sentimens sont-ils dans notre ouïe ou dans notre vue ? N'est-il pas évident que nos sens ne sont pas le siége du jugement, de la volonté & du sentiment, mais seulement les intermédiaires entre notre ame & les objets dont la perception lui est portée par ces divers sens ?

La hiérarchie naturelle des sept notes rangées sous l'autorité de l'une d'entr'elles, qu'on nomme *tonique*, étant purement métaphysique, n'est point du ressort des sens, mais appartient à l'esprit, qui seul peut en connoître : donc, n'y eût-il dans les sons que cette hiérarchie, elle suffiroit pour renverser le système de division de Rousseau.

La *musique* des hymnes & des chansons nous cause à la vérité des émotions moins fortes que la peinture plus animée des mouvemens d'une ame profondément sensible qu'une passion théâtrale agite & tourmente ; mais ce n'est pas une raison suffisante pour dire que cette *musique* ne parle qu'à l'oreille.

Les transports de l'amour, les emportemens de la colère & les fureurs de la jalousie ont une expression plus énergique que celle qui nous retrace le calme, la sérénité de l'ame & la douce piété ; mais si ces derniers sentimens parlent moins haut à notre cœur, ils n'en sont pas moins entendus.

Quelle différence existe-t-il entre la *musique* des hymnes, des chansons & de tous les chants agréables & peu passionnés, & celle des morceaux d'opéra les plus forts d'expression ? N'est-ce pas celle du style tempéré au style véhément & agité ?

Hé bien, Rousseau n'eût-il pas haussé les épaules & souri de pitié, si on se fût avisé de lui dire d'un ton de docteur que le style tempéré ne s'adresse qu'à l'oreille, & que le véhément seul parvient à l'ame ou à l'esprit ?

D'après cette opinion insoutenable, le ruisseau, dont l'onde pure & cristalline coule doucement à travers la prairie qu'il arrose, ne parleroit qu'à notre tympan & à nos yeux, & le torrent rapide & dévastateur s'adresseroit seul à notre ame ! Autant vaudroit dire que l'homme qui marche lentement est immobile, & qu'il n'y a que celui qui court à perdre haleine qui se meut.

Mais, selon Rousseau, quel est donc le talisman qui fait que la *musique imitative* peint tout, tandis que la *musique naturelle* n'exprime rien ?

Chut ! . . . il va sans doute nous révéler ce secret merveilleux, ce mystère caché ; écoutons donc avec respect ce savant oracle.

Ce talisman, ces moyens surnaturels, *ce sont des inflexions vives, accentuées, & pour ainsi dire parlantes.* Mais ces inflexions vives, accentuées, & pour ainsi dire parlantes, appartiennent-elles à la *musique*, ou à la parole & à la déclamation ? Si elles sont étrangères à la *musique*, il est inutile de les lui demander, injuste de les exiger d'elles, & inconséquent de lui en faire honneur. Mais si, au contraire, ces inflexions appartiennent à la *musique*, qu'on m'explique comment & pourquoi celle dite *naturelle* en seroit privée ?

Si l'on chante une hymne sans piété & sans recueillement, une chanson sans gaîté & sans franchise, & une romance sans expression, on fera sans doute moins d'effet qu'avec une scène d'opéra rendue avec tout l'art d'un grand comédien & le talent d'un musicien consommé. Il est certain même que, quelque parfaite que soit l'exécution de l'hymne ou de la chanson, elle agitera moins notre ame qu'un morceau animé ou très-pathétique ; mais cette différence provient toujours de celle de la situation & du style, car il n'y a pas plus deux *musiques* qu'il n'y a deux peintures ou deux éloquences.

Si les inflexions vives, animées, & pour ainsi dire parlantes, n'appartiennent qu'à la parole, & que ce ne soit que par elles que l'on arrive à l'ame, il s'ensuivroit que toute la *musique* instrumentale ne seroit que des sons agréables qui s'arrêteroient à l'ouïe. C'est là, en effet, l'opinion que s'en forment bien des personnes qui se croient capables d'en bien juger ; mais si les sons de la *musique* n'étoient que des sons, & les couleurs de la peinture que des couleurs, la plus belle symphonie d'Hayd'n pourroit se réduire à une gamme chromatique, & le plus beau tableau de Raphaël à une palette chargée de couleurs différentes.

Quel homme est assez mal organisé pour ne pas apercevoir le peu de justesse d'une telle proposition ?

Entrez avec ces amateurs distingués, avec ces musiciens du premier ordre dans cette salle de concert, & vous saurez si la *musique*, *sans paroles*, est muette

pour votre cœur. . . . .
. . . .

Dieux! je crois entendre la triste Ariane appeler du haut d'un rocher, contre lequel se brisent avec fracas les eaux de la mer, le fugitif, le trop coupable Thésée! . . . .
. . . .

La trompette guerrière sonne, & il me semble voir défiler à mes yeux la pompe triomphale d'un superbe vainqueur. . . . .
. . . .

Quels sentimens religieux & mêlés de terreur j'éprouve en ce moment! on me fait descendre dans les souterrains où reposent les cendres de nos rois; la voix du silence & de la mort y parle à mon cœur, qui frissonne & palpite. Je sors de ce lieu lugubre & sacré pour contempler un jeune couple, éprouvé par toutes les rigueurs d'un sort ennemi, que l'amour conduit enfin à l'autel de l'hymen. Avec quel plaisir je chante intérieurement l'hymne nuptiale, l'hymne du bonheur, qui se fait entendre pour ces deux amans! . . . .

Une fête champêtre commence! Que Pan me plaît quand il anime tour à tour sa flûte ou son hautbois! . . . .

Ces mœurs religieuses & patriarchales me reportent vers les premiers jours du Monde, & la *musique* semble me retracer ici l'un des plus beaux chapitres de la Bible.

Mais quels bruits sinistres, quels sons lugubres, quelles terreurs soudaines & universelles! la terre tremble, les objets se décolorent, tout semble défaillir; ciel! assisté-je à la fin du Monde? Oui; les temps s'achèvent & l'éternité commence! . . . .
. . . .

Puisque c'est dans un concert instrumental que j'ai éprouvé ces émotions si diverses & si profondes, ce n'est donc point à la parole que la *musique* doit d'aller à l'ame, & J. J. Rousseau a perdu sa cause.

Cependant il est certain que la voix prête à la mélodie un charme que rien ne peut égaler, & que les accens de la déclamation ont une puissance qui ajoute beaucoup à l'effet des sons. Les mots ont en outre la propriété de mieux préciser l'idée & de faire disparoître le vague ou l'indétermination, qui est le partage ordinaire de l'expression musicale, même dans ce qu'elle a de plus imitatif & de plus pittoresque.

La *musique* n'a point, comme les langues de convention, des mots insignifians par eux-mêmes, qui ne tiennent leur valeur que du sens ou de l'idée qu'on est convenu de rappeler par ces mots; elle peint avec des sons ordonnés, & qui, par leur degré de gravité ou d'aigu, de force ou de foiblesse, d'éclat ou de douceur, ont de l'analogie avec ce qu'elle doit exprimer. Cette analogie s'accroît par la durée, par l'ensemble des sons, par leur rhythme, par leurs dessins & par toutes les qualités dont le son est susceptible.

La *musique* n'a point de conjugaisons ni rien de ce qui constitue l'échaffaudage de la grammaire & les règles de la syntaxe, mais elle tient de la nature des langues, en ce qu'elle a des propositions, des phrases, des périodes & des discours. La poésie tient de la *musique*, en ce qu'elle a, comme celle-ci, des rhythmes ordonnés & des cadences périodiques.

La *musique* n'a pas le mot *vieillard*, mais elle en imite la marche lente & peu assurée, les chants surannés & tremblottans; & ces analogies suffisent pour rappeler l'idée de cet âge quand il s'agit de le ridiculiser.

Elle n'a pas le mot *armée*, mais elle a dans la multitude des sons l'imitation de la multitude des hommes & des mouvemens dont ce mot retrace l'idée; elle en imite les marches lentes ou accélérées, silencieuses ou bruyantes; elle fait aussi, par l'ordre ou la confusion des parties, imiter les attaques régulières, ou la mêlée de deux armées ennemies élancées avec fureur l'une contre l'autre.

D'ailleurs, une armée étant accompagnée de tambours qui en marquent les évolutions, d'une *musique* dont les airs guerriers expriment la marche, & de trompettes qui sonnent sa retraite ou sa victoire, ces analogies ou ces différens signes sont plus que suffisans pour réveiller dans notre esprit les diverses idées qui sont attachées aux mots *armée* & *bataille*, & pour nous faire éprouver les différens sentimens qu'ils excitent en nous.

Elle n'a point les mots *religion*, *culte*, *autel*, *prêtres* ou *ministres*, ni ceux *piété* & *ferveur*, mais les chants des pseaumes, des hymnes, & tout ce que la *musique* a de religieux, de noble, de grand & de divin, est assez analogue à ces diverses expressions pour en tenir lieu.

Elle n'a pas les mots *champs*, *vallons*, *guérets*, *paysans*, *fête de village*, mais ils sont remplacés par la flûte de Pan, le hautbois pastoral, la cornemuse, le galoubet, le tambourin, & surtout par les airs naïfs & villageois.

Elle n'a pas le mot *bois*, mais elle imite le chant des oiseaux qui, mollement balancés sur les branches légères qui forment la cime des arbres, charment la solitude qui règne dans ces lieux; elle peint le mystérieux silence d'une sombre forêt, le recueillement & la terreur secrète qu'elle inspire.

Elle imite le sifflement de l'aquilon fougueux & courroucé qui sillonne brusquement les ondes de son feuillage; elle imite les plaintes & les gémissemens des branches & des tiges froissées l'une contre l'autre, ainsi que le fracas des arbres qui, ployés avec violence, se brisent & tombent.

Ce n'est que dans la *musique* imitative, dit Rousseau, & non dans l'harmonique ou naturelle qu'on doit chercher la raison des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets

moraux dans le physique des sons, on ne les y trouvera point, & l'on raisonnera sans s'entendre.

Il y a une sorte de vérité & de profondeur dans ces mots, mais il s'en faut que tout y soit exact & judicieux.

Rousseau croyoit que la *musique* qu'il nomme naturelle, n'étoit que *physique*, & que l'*imitative* seule étoit *métaphysique*. C'est une erreur que nous venons de repousser par les armes du raisonnement & de l'observation.

Il n'y a point de *musique* purement physique, & toute *musique* est métaphysique & imitative, même indépendamment de la volonté du compositeur, & voici pourquoi. C'est que la hiérarchie des sons qui la composent, & les idées de ton, de mode & de genre qui s'y rattachent, sont nécessairement intellectuelles & du ressort de l'esprit & du jugement, & qu'il n'y a point de *musique* sans ton, sans mode ni genre.

Ce qui prouve que le physique des sons n'en détermine ni la nature ni le rang, c'est que les deux mêmes sons, *physiquement pris*, ont des rapports tout-à-fait différens, selon leur interprétation, *qui n'est pas arbitraire*, mais déterminée par une métaphysique & une dialectique aussi certaine que déliée.

Par exemple, la dissonance *ut sol* ♯ & la consonance *ut la* ♭ pouvant être toutes deux rendues par les mêmes cordes *physiquement considérées*, il est évident que ce n'est pas le physique des sons qui en détermine la signification; & en conséquence que la *musique* n'est pas purement acoustique, mais une science à la fois physique & métaphysique.

Que l'on ne croie pas que la différence d'*ut sol* ♯ à *ut la* ♭ n'existe que pour les gens de l'art. Il est certain, au contraire, que cette différence est sentie par tous ceux qui goûtent la *musique*. On n'est sensible à la *musique* qu'à proportion qu'on la comprend. Ainsi que les mots d'une langue que l'on ne sait pas ne sont que de vains bruits qui frappent l'oreille, les sons de la *musique* ne sont également, pour ceux qui n'en saisissent pas le sens, que des bruits, mais formés sur une échelle plus grande & mieux ordonnée; les intervalles de la *musique* n'étant pas indéterminés & arbitraires comme ceux de la parole, lesquels diffèrent selon les pays & selon les individus, quoiqu'il y ait même dans la parole une sorte de gamme dont on ne se départ guère lorsque l'on parle avec art, comme au théâtre ou dans la chaire.

Les intervalles du *parler* sont, il est vrai, impossibles à noter par les intervalles compris dans l'échelle musicale, parce qu'ils ne s'y trouvent qu'en partie & non en totalité; mais cependant les airs de la parole sont en général aussi connus que ceux des compositions musicales les plus populaires & les plus répandues. Il y a dans chaque pays un certain nombre de modulations de la parole auxquelles on s'habitue, & qui, sans être de la *musique*, y ressemblent en partie; ce qui a fait croire à quelques écrivains qu'il a existé *une langue primitive* antérieure à tous les idiômes & à la *musique* elle-même. Mais cette opinion est une erreur. Il n'y a de plus ancien que la *musique* & les airs du parler, que le sentiment des choses que l'on cherche à exprimer par ces moyens, & c'est ce sentiment même qui a fait chercher dans les sons de la *musique* & dans ceux du parler ce qu'ils ont d'analogue avec les sentimens & les objets, pour en rendre l'expression plus intelligible & plus concevable.

L'analyse métaphysique de la pensée a donc plus ou moins habilement conduit les compositeurs de *musique* & les orateurs dans le choix des modulations du chant comme dans celles de la parole, selon que cette analyse a été plus ou moins parfaite. C'est dans la durée plus ou moins prolongée des sons, c'est dans leur force ou leur foiblesse, dans leurs intervalles petits ou grands, que l'on a cherché à trouver la peinture de la pensée, & cette peinture a été plus ou moins vraie & complète, selon qu'elle a été le fruit d'une métaphysique plus sûre, & d'un tact plus délicat & plus fin.

Vérités nouvelles, en théorie, découvertes par M. de Momigny.

La théorie de la *musique*, en retard de plusieurs siècles sur la pratique, demandoit depuis long-temps un législateur nouveau, capable d'apercevoir toutes les anciennes erreurs, & assez heureux pour avoir fait la découverte des vérités qui doivent y être substituées.

Voici comme j'ai procédé pour établir ce corps de doctrine sur des bases inébranlables.

Je me suis demandé en premier lieu : *qu'est-ce que la musique?*

C'est l'art de peindre avec des sons, les idées, les sentimens.

Tous les sons appartiennent-ils à la musique?

Non : elle n'admet uniquement que ceux que fournissent deux progressions de quartes, dont l'une est ascendante & l'autre descendante.

Progression de quartes ascendantes, qui fournit toutes les cordes, prises en montant.

Si mi la ré sol fa ut;
Si♭ mi♭ la♭ ré♭ sol♭ ut♭ fa♭;
Si♭♭ mi♭♭ la♭♭ ré♭♭ sol♭♭ ut♭♭ fa♭♭;
Si♭♭♭ mi♭♭♭ la♭♭♭ ré♭♭♭ sol♭♭♭ ut♭♭♭ fa♭♭♭;
Si♭♭♭♭ mi♭♭♭♭ la♭♭♭♭, &c., à l'infini.

Progression de quartes descendantes, qui donne toutes les cordes du système, prises en descendant.

Fa ut sol ré la mi si;

Fa♯ *ut*♯ *sol*♯ *ré*♯ *la*♯ *mi*♯ *si*♯;
Fa X *ut* X *sol* X *ré* X *la* X *mi* X *si* X;
Fa♯♯♯ *ut*♯♯♯ *sol*♯♯♯, &c. &c., à l'infini; car il n'y a point de bornes réelles à cette succession, & l'on ne la limite que pour ne pas trop multiplier les difficultés, & parce qu'on peut y suppléer par des équivalens.

C'est cette double suite de quartes justes qui fournit toutes les cordes de chaque ton & de chaque genre ou ordre, & qui fournit également tous les tons qui sont à l'infini.

Mais dans cette double suite de quartes justes, soit ascendantes, soit descendantes, toutes égales entre elles, comment distinguer une *tonique*, une *dominante*, une *sensible*, une *modale?* Comment trouver des *cordes de trois genres différens, savoir, des diatoniques, des chromatiques & des enharmoniques?*

Il sembleroit vraiment qu'étant toutes égales, ces quartes justes ne devroient avoir chacune que le même caractère, & ne présenter que les mêmes résultats. Il en seroit ainsi, en effet, si ces quartes n'avoient point de relations entr'elles, & n'étoient uniquement que des notes isolées & placées chacune à la même distance l'une de l'autre; car alors elles ne différeroient que par leur degré de gravité ou d'aigu.

Mais ces quartes ayant naturellement des relations de famille & de société, elles ne peuvent pas n'être considérées que dans leur état d'isolement, & toujours comme ne s'appartenant pas mutuellement.

On dit qu'il y a sept notes dans la *musique*, & sur cent millions de personnes qui répètent cette vérité, aucune ne sait pertinemment ce qu'elle dit. Ce qui le prouve incontestablement, c'est qu'aucune n'a d'idée bien distincte des conséquences qu'il en résulte, & ne pourroit expliquer comment il se fait qu'il y a sept notes, ni plus ni moins.

Pour s'assurer de ce que j'avance ici, nous allons interroger sur cette question, la première de toutes, les théoriciens les plus distingués, & notamment ceux dont on a recueilli les opinions dans cet ouvrage.

Compte-t-on sept notes par une convention entre les musiciens, ou existe-t-il, en effet, sept notes par la nature même de la *musique?*

La *musique* est-elle une invention humaine, ou est-elle d'institution naturelle?

Voilà, sans doute, ce à quoi il faut pouvoir répondre avec certitude pour savoir s'il y a sept notes, & s'il n'y en a pas davantage.

Le nombre des notes a-t-il varié selon les époques & les pays?

Entendons Rousseau, le premier, sur ces diverses propositions.

Voici ce qu'il dit, à l'article ÉCHELLE de son *Dictionnaire de Musique:*

« L'échelle est le nom qu'on a donné à la succes-» sion diatonique des sept notes *ut ré mi fa sol la si.*

» Cette énumération *de tous les sons diatoniques* » *de notre système*, rangés par ordre, que nous ap-» pelons *échelle*, les Grecs l'appeloient *tétracorde*, » parce que leur échelle n'étoit composée que de » quatre notes qu'ils répétoient de tétracorde en té-» tracorde, comme nous faisons, nous, d'octave en » octave.

» S. Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea » les tétracordes des Anciens en un eptacorde ou » système de sept notes, au bout desquelles, com-» mençant une autre octave, on trouve des sons » semblables répétés dans le même ordre. *Cette dé-* » *couverte est très-belle*, & il semblera singulier que » les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de » l'octave, aient cru, malgré cela, devoir rester » attachés à leurs tétracordes. S. Grégoire exprima » ces sept notes avec les sept premières lettres de l'al-» phabet des Latins: A B C D E F G.

» Gui Arétin donna des noms aux six premières; » mais il négligea d'en donner à la septième, qu'en » France on a depuis appelée *si*, & qui n'a point en-» core d'autre nom que *B mi* chez la plupart des au-» tres peuples de l'Europe. »

Voilà, comme on voit, trois *échelles*, trois *gammes* ou *systèmes* différens; l'un composé de sept notes, l'autre de quatre, & le troisième de six.

Lequel de ces trois systèmes est le vrai ou le meilleur?

Deux sont bons; celui des Grecs, comme tétracorde, *si ut ré mi*, & celui de Gui, comme hexacorde, *ut ré mi fa sol la.*

Quant à *ut ré mi fa sol la si*, il ne vaut rien comme eptacorde, parce qu'un eptacorde qui finit par trois tons pleins consécutifs, tels que *fa sol la si*, est un eptacorde défectueux & faux, qu'on ne peut offrir pour type des sept notes.

Aussi voit-on, par cet article même, que les sept notes de l'eptacorde adopté pour gamme par S. Grégoire, étoit A B C D E F G, & par conséquent *la si ut ré mi fa sol*, & non pas *ut ré mi fa sol la si.*

Que sont les cordes *ut ré mi fa sol la si?*

Les sept premières de l'octacorde *ut ré mi fa sol la si ut*, qui est régulier *comme octacorde*, mais non comme eptacorde.

Est-on fondé à attribuer à S. Grégoire l'invention de cet eptacorde A B C D E F G?

Non, assurément: il faut perdre à la fois le sens & la mémoire pour en parler ainsi; car lorsqu'on a écrit en mille endroits que la parhypate des Grecs,

ou la prostambanomène, étoit A ou *la*, & que l'eptacorde de l'hypate-hypaton étoit B C D E F G A, *si ut ré mi fa sol la*, comment peut-on attribuer autre chose à S. Grégoire, que l'idée de commencer l'eptacorde des Grecs par leur parhypate, leur surnuméraire, leur prostambanomène, & comme ils le faisoient eux-mêmes, soit pour l'octacorde A B C D E F G *a*, soit pour l'eptacorde de cette parhypate LA *si ut ré mi fa sol?*

EXEMPLE.

LA	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*
A	1	2	3	4	5	6	7
Parhypate surnuméraire, prostambanomène.	B	C	D	E	F	G	*a*

Si les Grecs, qui possédoient cet octacorde, sont néanmoins restés attachés à leurs *tétracordes*, c'est qu'ils connoissoient mieux la *musique* que J. J. Rousseau, du moins pour ce qui concerne la partie des tétracordes. Ce qui en fournit la preuve, c'est que, quoiqu'ils eussent adopté la prostambanomène, pour avoir au besoin l'octacorde *la si ut ré mi fa sol la*, ils n'ont jamais cessé d'appeler *surnuméraire* ce *la* ajouté au-dessous de l'hypate-hypaton, laquelle hypate-hypaton n'est autre chose que le *si* de l'eptacorde *si ut ré mi fa sol la*, parce qu'en effet ce *si* est la principale des principales, ou du moins la première du système tétracordal ascendant, la corde *initiale*, le vrai point de départ.

Entendons maintenant, sur cette gamme, le géomètre d'Alembert, ce disciple & commentateur de Rameau.

Après avoir dit que l'échelle des Grecs étoit l'eptacorde *si ut ré mi fa sol la*, il fait les réflexions suivantes :

« Il est singulier que les Grecs, qui paroissent n'avoir eu aucunes connoissances développées de la » basse fondamentale, l'aient devinée implicitement, » pour ainsi dire, en formant leur système diatoni- » que d'une manière si simple & si conforme à la pro- » gression la plus naturelle & la moins composée de » cette basse. »

EXEMPLE.

	Si	*ut*	*ré*	*mi* :	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*
	Sol	*sol*	*si*	*ut* :	*ut*	*ut*	*mi*	*fa.*
	Ré	*mi*	*sol*	*sol* :	*sol*	*la*	*ut*	*ut.*
B. F.	SOL	UT	SOL	UT :	UT	FA	UT	FA.

En effet, rien n'est plus élémentaire que cette manière de procéder ; mais nous démontrerons que, malgré qu'il en soit ainsi, ce n'est pas la basse fondamentale qui a conduit les Grecs dans cette voie, & qui leur a fait préférer cet eptacorde à tout autre.

« On va voir, continue d'Alembert, que notre » échelle est plus *composée* & moins *exacte* (il veut » parler d'*ut ré mi fa sol la si ut*). 1°. Il faut l'arran- » ger ainsi, dit-il : *ut ré mi fa sol, sol la si ut*, & lui » donner pour sa basse fondamentale la plus simple, » *ut sol ut fa ut*, & *sol ré sol ut*.

EXEMPLE.

						:				
	ut	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	:	*sol*	*la*	*si*	*ut.*
	sol	*si*	*ut*	*ut*	*mi*	:	*ré*	*fa* ♯	*sol*	*sol.*
	mi	*sol*	*sol*	*la*	*ut*	:	*si*	*la*	*ré*	*mi.*
B. F.	*ut*	*sol*	*ut*	*fa*	*ut*	:	*sol*	*ré*	*sol*	*ut.*

» On voit déjà, dit encore d'Alembert, que cette » basse est plus composée & moins simple que la pré- » cédente, puisqu'elle a un son *ré* de plus, & qu'ou- » tre cela elle est de neuf cordes, parce que le *sol* » est répété : *ut ré mi fa sol, sol la si ut*.

» 2°. Le *la*, dans cette échelle, est quinte de *ré*, » & l'on trouvera que ce *la* ne fait pas, avec *fa*, une » tierce majeure juste, ni avec *ut* une tierce mineure » juste, ni une quarte juste avec *mi* ; & que la tierce » mineure de *ré* à *fa* est *altérée* aussi. Voilà donc qua- » tre intervalles *altérés* ici ; au lieu que dans l'échelle » des Grecs il n'y en a que deux. »

OBSERVATIONS.

Ces altérations n'existent que dans les idées fausses des monocordistes, parce qu'ils prennent toutes les données mathématiques du monocorde pour types des intervalles, tandis qu'il est bien certain qu'on ne peut admettre, comme *canoniques* & *musicales*, que les premières & les principales de ces données, les suivantes s'écartant sensiblement des proportions harmoniques.

D'Alembert ajoute : « En ne répétant point le son » *sol* dans notre gamme, on peut lui donner cette » basse fondamentale :

	Ut	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut.*
B. F.	UT	SOL	UT	FA	UT	RÉ	SOL	UT.
	1	2	3	4	5	6	7	8

» Dans cette gamme, le *ré* sous la sixième note & » le *sol* sous la septième porteront accord de septième. » Ainsi la basse ne sera pas simplifiée par-là, excepté » peut-être *en ce que l'échelle sera alors toute entière* » *dans le même ton.* »

On doit remarquer que d'Alembert considère la gamme *ut ré mi fa sol la si ut*, accompagnée par la première basse fondamentale qu'il propose, comme étant dans deux tons différens ; puisqu'il dit que tout l'avantage qui résulte de la seconde basse fondamentale ci-dessus, c'est qu'elle est toute entière dans le même ton (1).

Comme on voit, ce n'est pas, *selon lui*, un motif bien déterminant en faveur de cette dernière que *le mince avantage d'être dans un seul & même ton* ; car s'il se doutoit de ce que cela vaut, il le présenteroit, non-

(1) Il croit cette première gamme en deux tons, parce qu'il prend le *fa* ♯ chromatique du ton d'*ut*, qui s'y trouve, pour la sensible diatonique de *sol*.

seulement comme un motif de préférence pour celle-ci, mais comme un motif d'exclusion pour toute autre qui n'auroit pas cette condition nécessaire.

Comment, avec des principes si opposés à l'*unité de ton*, qui est la première de toutes les lois, s'avise-t-on de vouloir être législateur en musique?

Voici maintenant les observations de Framery sur ce que vient de dire d'Alembert.

« Je ferai peu de remarques sur cet article de d'A-» lembert, parce que le suivant, par M. l'abbé Fey-» tou, répond à tout ce qu'on y peut trouver de ré-» préhensible.

» 1°. Il est évident que des deux tétracordes des » Grecs, le premier est en *ut*, *si ut ré mi*, & le se-» cond en *fa*, *ut ré mi fa*, selon nos idées modernes. » (Voy. la page 475 du 1er. vol. de cet ouvrage.) »

Voilà donc, selon Framery, une gamme en deux gammes, un ton en deux tons. Il faut convenir que les musiciens, conduits par de semblables guides, marchent à grands pas dans les sentiers multipliés de l'erreur, car rien n'est plus opposé à la vérité que de telles opinions.

Je plains ceux qui ont eu la bonhomie de farcir leur esprit de pareilles sottises; ils sont bien moins avancés que ceux qui n'ont jamais ouvert aucun livre de théorie. Comme le papier blanc, sur lequel rien n'est écrit encore, est plus propre à recevoir la vérité que celui qui est déja barbouillé des expressions de l'erreur, de même l'homme qui n'a nulle opinion encore est moins éloigné de se rendre à la vraie, que celui qui en a embrassé de fausses.

« Il ne faut pas dire (continue Framery, pour re-» dresser d'Alembert) que les deux tétracordes des » Grecs ci-après,

Si ut ré mi — mi fa sol la.
Sol ut sol ut — ut fa ut fa.

» sont en *ut*, quand on a donné au premier pour » basse fondamentale *sol ut*, *sol ut*, & au second, » *ut fa*, *ut fa*, puisque cela donne bien évidemment » les tons d'*ut* & de *fa*. »

Ne voilà-t-il pas un homme bien sûr de son fait?

Ce qui induit ici Framery en erreur, c'est qu'il fait ce dilemne qui semble juste & irrétorquable;

Sol est à *ut* comme *ut* à *fa* : or, si *sol ut*, *sol ut*, sont en *ut*, *ut fa* & *ut fa* sont en *fa*.

Comment ce raisonnement peut-il être faux? Rien ne paroît cependant plus naturel ni plus concluant.

Il est faux, en ce qu'on y confond deux choses bien différentes l'une de l'autre, savoir, le tétracorde *mi fa sol la*, comme *principal* & *tonique* (ce qu'il ne peut être qu'en *fa*, comme *si ut ré mi* l'est en *ut*), avec le tétracorde *mi fa sol la* subordonné en *ut* à son tétracorde tonique *si ut ré mi*, & non point *subordonnant*, comme s'il étoit lui même ce tétracorde *tonique* & *principal*, & par conséquent en *fa*. C'est le principe de cette subordination naturelle qui, ayant échappé à la sagacité de tous les théoriciens, les a tous fait mal raisonner sur cet article.

Rameau lui-même avoit fini par croire que le ton est renfermé dans les bornes d'un tétracorde; en voici la preuve.

« *Que ne m'en a-t-il pas coûté*, dit-il, *pour entre-» tenir* un même ton dans *ut ré mi fa sol la si ut*, » *malgré l'heureuse découverte du* double emploi, & » *pour pouvoir conserver le sentiment d'un même ton* » *en pareil cas!* Je n'ai que trop senti que ce ton s'y » changeoit en un autre! *Reconnoissant de plus en* » *plus les droits du* tétracorde, *dans les seules cadences* » *qui constituent le ton*, mes yeux se sont enfin » ouverts. »

Quelle confession de la part de ce grand musicien philosophe!

Le temps de la lumière n'étoit pas venu encore, & Rameau ne sort ici du subterfuge de son *double emploi* que pour embrasser une autre erreur, savoir, que le ton est limité à un tétracode.

Mais pourquoi, *reconnoissant de plus en plus les droits de celui-ci*, n'a-t-on pas declaré dès-lors qu'il n'y a que *quatre notes* & non *sept?* car c'est la conclusion naturelle de ce faux principe. Les musiciens pratiques ne doivent-ils pas être scandalisés de voir révoquer comme une erreur la première des vérités qu'ils enseignent, *sans pourtant la bien connoître que par leur sentiment intime*, savoir, qu'*il y a sept notes;* & cela par ceux qui devroient être les premiers à regarder toute attaque contre ce principe comme une *hérésie musicale* qui excite l'indignation d'Apollon & des muses? Quoi! Rameau, quoi! Feytou, Framery & consorts, vous ne voyez que quatre cordes diatoniques dans un ton?

Tranquilisez-vous, enfans de *G-ré-sol*, les sept notes vous seront conservées en dépit des fausses lumières de vos théoriciens, qui prennent ici l'une pour l'autre des choses qui ont une valeur toute différente. Au lieu de limiter le ton à un tétracorde, nous allons prouver qu'il y en a sept diatoniques dans chaque ton, ainsi que sept notes; ce qui est connu depuis les Grecs, mais sans pourtant que le principe en ait été jamais bien compris; autrement on n'eût pas vu nos docteurs en *musique* errer, les uns dans le siècle précédent, les autres dans celui-ci, sur un point aussi capital de la théorie, & vouloir qu'il y ait deux *tons* en un *seul*, & par conséquent deux gammes en une. Voici le principe d'où naît la lumière propre à éclaircir pleinement ce point ténébreux & profond. *Un son isolé n'a aucun caractère; mais il est susceptible de les revêtir tous*, successivement, *selon les sons qu'on lui associe*. Le ton se compose, non d'*un seul tétracorde* ni de deux seulement, mais de *vingt-sept*. Le ton est l'ensemble de toutes les cordes qui font partie d'une

d'une seule & même association. Ces cordes, qui sont de trois genres ou ordres différens, doivent être considérées chacune sous le rapport du rang qu'elles occupent & des fonctions qu'elles remplissent, *dans l'état qu'elles constituent*, réunies sous l'influence suprême ou sous l'autorité de l'une d'entr'elles qu'on nomme *tonique*, parce qu'elle règne dans le ton.

Le ton peut être considéré de quatre manières: 1°. dans ses cordes diatoniques, au nombre de sept; 2°. dans chacun de ses deux modes; 3°. dans ses cordes diatoniques, au nombre de dix; & enfin dans ses cordes chromatiques, jointes aux précédentes.

Le chromatique n'a point d'existence séparée, non plus que l'enharmonique, par une raison que moi seul puis donner.

Quand Rousseau, à son article Genre, dit qu'une pièce de musique, *toute entière dans un seul genre*, seroit fort difficile à conduire & ne seroit pas supportable, parce que, dans le diatonique, il seroit impossible de *changer de ton*; que, dans le chromatique, on seroit forcé d'en changer à chaque note, & qu'enfin, dans l'enharmonique, il n'y auroit absolument aucune liaison, donne-t-il la preuve qu'il comprenoit bien ce que sont les cordes de ces trois genres?

Non, assurément; mais il fait connoître qu'il partageoit les erreurs généralement répandues à cet égard. Pour relever ce qu'il y a de faux dans cette façon d'envisager les genres, il faut en avoir découvert, comme je l'ai fait, la vraie théorie.

Voici à quoi tient ce secret de la nature, & pourquoi on ne peut composer *séparément* que dans le seul genre diatonique. *C'est que les cordes de ce genre peuvent seules s'*ALLIER*, s'*UNIR*, se* MARIER *ou* CADENCER *l'une avec l'autre par degrés conjoints.*

Or, sans cette faculté, les degrés conjoints devenant impossibles, on ne pourroit pas sortir du premier accord qu'on feroit entendre; l'on ne pourroit qu'en faire résonner à la fois ou successivement les trois ou quatre notes dont il se compose, & leurs octaves, sans pouvoir aller au-delà. On conçoit que s'il en étoit ainsi, la *musique* seroit alors réduite à un seul accord, & privée de tout degré mélodique ou conjoint. C'est précisément là ce qui arrive aux cordes du second ordre, aux cordes du genre chromatique.

Ces cordes ne pouvant s'unir par degrés conjoints, on ne peut y sortir d'un premier accord sans en marier l'une ou l'autre, ou plusieurs de ses notes avec une corde d'un autre genre, & par conséquent avec une diatonique ou une enharmonique.

Mais ce n'est pas là uniquement ce qui empêche d'établir un morceau dans le seul genre chromatique; c'est qu'un seul accord n'est pas même dans la possibilité d'y être entendu comme *chromatique*; car bien que, dans la pensée du compositeur, & relativement à ce dont il veut le faire suivre, cet accord soit réellement chromatique, il ne peut être reconnu ou senti comme tel, que lorsque le diatonique vient en déterminer la nature & le caractère, relativement à un autre genre plus important, & qui seul peut établir un ton.

Ainsi, tout accord qui frappe isolément est nécessairement interprété comme diatonique par celui qui l'écoute, & qui n'a aucune preuve encore qu'il est chromatique ou enharmonique, *parce que toute impression de sons musicaux est diatonique de sa nature, jusqu'à ce que des relations, établies avec d'autres sons, en décident autrement.*

Quant à l'enharmonique, il ne peut exister qu'avec le chromatique, parce qu'il ne cadence qu'avec les cordes de ce genre, sans quoi il seroit pareillement circonscrit dans un seul accord sans aucune suite, puisque sa nature ne lui en offre point dans les cordes du même genre, mais seulement dans celles du chromatique, lequel ne pouvant exister que relativement au diatonique, il s'ensuit que l'enharmonique ne peut exister sans que les deux autres genres n'existent avec lui.

Revenons maintenant sur les propositions de J. J. Rousseau.

Il seroit, selon lui, impossible de changer de ton sans l'emploi du chromatique, & c'est pour cela qu'il seroit fort difficile à conduire.

Mais qu'est-ce donc que changer de ton? N'est-ce pas substituer les cordes d'un ton aux cordes d'un autre?

Or, la faculté qu'ont les cordes diatoniques d'être réciproquement l'*antécédent* ou le *conséquent* l'une de l'autre, suffisant pour qu'on puisse former une pièce de musique toute entière en un seul ton, il ne faut donc, si l'on veut que cette pièce passe en différens tons, que substituer successivement les cordes diatoniques de ces tons à celles du premier.

Si l'on ne fait dans tous ces changemens de ton aucun usage des cordes chromatiques, comment peut-on dire, avec Rousseau, que dans le chromatique on change de ton à chaque note?

Cette méprise vient de ce que, selon les idées reçues, l'emploi du *semi-ton mineur* entraîne l'emploi du chromatique, & celui d'une même touche sous deux appellations différentes, comme *sol* ♭ & *fa* ♯ entraîne, selon ces mêmes idées, celui de l'enharmonique. Mais quand on passe d'*ut* en *sol*, ce n'est pas le *fa* ♯ chromatique qu'on emploie, mais le *fa* ♯ diatonique, & le semi-ton majeur *fa* ♯ *sol*; comme lorsqu'on va d'*ut* en *fa*, ce n'est pas le *si* ♭ chromatique dont on fait usage, mais le *si* ♭ diatonique; car qu'est-ce que *fa* ♯ en *sol*? C'est l'équivalent du *si* en *ut*; & le *si* ♭ en *fa*? L'équivalent du *fa* naturel en *ut*. Or, comme *si* & *fa* sont diatoniques en *ut*, il s'ensuit que *fa* ♯, en *sol*, & *si* ♭, en *fa*, le sont pareillement, & qu'il ne sauroit y avoir de chromatique où aucune corde chromatique n'est employée. Les transitions qui

conduisent à transporter la tonique un demi-ton plus haut ne sont donc pas chromatiques pour cela, mais du diatonique tout pur, quand on en restreint la modulation aux seules cordes diatoniques. Voilà ce qui est aussi simple qu'incontestable, & qui n'a pourtant pas encore été dit ni aperçu.

J'ai donc raison de répéter, d'après cela, que les genres ne sont point théoriquement connus, & que, pour en avoir la vraie explication, la vraie doctrine, on doit l'apprendre dans mes écrits sur la *musique*.

Pour faire du chromatique en *ut* majeur, il faut y employer, en tout ou en partie, les cinq bémols *si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭, & les cinq dièses *fa* # *ut* # *sol* # *ré* # *la* #, sans sortir du ton d'*ut*, parce que ce sont ces dix cordes qui composent à elles seules tout le genre chromatique, & que, *sans l'emploi de ces cordes*, il n'y a point de chromatique possible en *ut*. Pour faire de l'*enharmonique*, il faut employer, en totalité ou en partie, les cinq bémols *ut b fa b si b b mi b b la b b*, ou les cinq dièses *mi* # *si* # *fa* X *ut* X *sol* X, parce que ce sont là les seules cordes qui composent ce genre dans le ton d'*ut* mode majeur.

Quel que soit l'usage que l'on fasse des autres cordes que ces dix dernières, elles ne peuvent jamais donner de l'enharmonique, parce qu'on ne peut donner ce qu'on ne possède pas.

On ne peut donc, sans manquer de jugement, ne pas se rendre à l'évidence de ces principes, ou m'en disputer la propriété sans manquer de justice.

Moi seul aussi ai compris ce que doit être la gamme pour former le type des sept cordes diatoniques, & moi seul ai dit que ce type est :

UT *si la* SOL, SOL *la si* UT : UT *ré mi* FA, FA *mi ré* UT.

Pourquoi cette gamme est-elle préférable à toutes les autres, tant anciennes que modernes? C'est qu'elle est le tableau le plus élémentaire, le plus naturel, le plus méthodique qui existe, l'arrangement le plus parfait, le plus hiérarchique des sept notes mélodiquement ordonnées.

Ce vers musical commence & finit par la tonique, & achève son premier hémistiche par la dominante *sol*, laquelle recommence le second hémistiche de ce premier vers, qui est *sol la si ut*. D'où il suit que les points cardinaux de ce premier vers ou verset sont : UT SOL & SOL UT, & sont par conséquent occupés par les deux notes principales du ton, bien reconnues pour telles par tous ceux qui ont le sentiment de la *musique*.

Or, de ce que ce tétracorde renferme les deux notes les plus élevées en dignité, il s'ensuit de-là qu'il est bien le plus important des deux tétracordes, & qu'il est à sa place dans la gamme qui le présente en premier lieu.

Après avoir été de la tonique à la dominante en dessous, qui est une des *limites*, il restoit à aller de la tonique à la *limite* au-dessus, qui est *fa*, note qui est bien reconnue aussi pour être la troisième en dignité parmi les sept cordes diatoniques que la nature nous a données, & auxquelles elle nous a à jamais bornés, dans ce genre, par l'organisation musicale que nous en avons reçue, & non par une convention entre les musiciens

Ainsi, *ut ré mi fa*, *fa mi ré ut*, est bien de droit le second tétracorde de la gamme, & il doit en former le second vers, la seconde partie.

Ce second vers a pour points cardinaux UT FA, dans son premier hémistiche, & FA UT dans son second.

Or, je le demande, est-il une disposition possible des sept notes qui soit aussi conforme à la hiérarchie qui existe entr'elles, ou qui soit aussi parfaite, aussi élémentaire ?

On n'a pas vu encore tout ce qui lui mérite la préférence sur ces rivales.

Après les trois points cardinaux, *sol ut fa*, il en est d'autres qui se recommandent à l'oreille & à l'attention; ce sont les deux cordes *modales mi* & *la*, qui ne sont *modales*, ainsi que je l'ai dit à l'article MODE, que parce qu'elles ont la faculté naturelle d'être *diatoniques*, comme *majeures* & comme *mineures*.

C'est là une de mes découvertes, & l'une des dernières que j'aie faites, car j'étois fort embarrassé de donner l'explication véritable de la modalité, personne n'ayant eu encore l'idée de son principe.

Le mot de cette grande énigme est donc dans la *double nature diatonique* des deux notes qui constituent tour à tour le majeur & le mineur, lesquelles sont, dans ma gamme, l'une à la tierce au-dessous de la tonique, & l'autre à la tierce au-dessus.

La ou *la* ♭ : *mi* ou *mi b*.

Cependant, sous le rapport des deux *modes*, j'ai préféré la disposition *si ut ré mi*, *mi fa sol la*, qui est le premier eptacorde des Grecs, à celle *ut si la sol* : *sol la si ut*, *ut ré mi fa*, *fa mi ré ut*.

Voici pourquoi : 1°. c'est que, dans *si ut ré mi* & *mi fa sol la*, les deux cordes *modales*, *mi* & *la*, se trouvent chacune la quatrième de leur tétracorde respectif, ce qui rend le changement du majeur au mineur, ou du mineur au majeur, plus ostensible & plus facile à retenir.

2°. Parce que les deux tétracordes *si ut ré mi b*, *mi b fa sol la b* n'ont pas l'inconvénient qu'on trouve dans *sol la b si ut*, qui présente le passage de *la b* à *si*, ou de *si* à *la b*, qui est d'un ton & demi, ce qui

est un degré harmonique & non mélodique. Cette considération m'a donc déterminé à préférer la gamme *si ut ré mi, mi fa sol la, pour la démonstration des modes*, à celle qui est incontestablement le type parfait du ton, envisagé à part de la modalité, *modalité* dont les Anciens n'ont eu aucune idée, malgré leurs quatorze modes.

C'est ce que nous expliquerons, après avoir énuméré tous les titres qui font que l'eptacorde, SOL *la si* UT *ré mi* FA, est plus parfaitement *tonique* que les six autres.

Dans cette disposition des sept notes, on trouve le vrai tétracorde *tonique*, qui n'est ni *sol la si ut*, ni *ut ré mi fa*, mais *si* UT *ré* MI. Ce tétracorde, qui fait sentir le *ton* autant qu'un tétracorde peut le déterminer, fait également sentir le *mode*.

Le ton par *si ut*; *ré ut*; le mode par *si* UT *ré* MI.

La dominante & la quarte, qui sont chacune une *quarte*, l'une prise en dessous de la tonique & l'autre au-dessus, parce que *c'est comme quartes* d'*ut* qu'elles sont chacune l'une des trois notes principales, & non pas comme *quintes*, ainsi que chacun le croit d'après les idées fausses, puisées dans les théoriciens modernes; le *sol* & le *fa* ont donc aussi chacun leur tétracorde dans cet eptacorde archétype; le *sol* dans *sol la si ut*, & le *fa*, dans *fa mi ré ut*; & tous deux *versent* dans la tonique, à laquelle *ut* & *fa* sont subordonnés, comme à leur chef suprême.

On ne doit pas considérer comme un *sérieux enfantillage de savans*, l'importance que j'accorde ici à la formation ou conformation de la vraie gamme. Cette importance est recommandée par le sentiment musical comme par la philosophie.

Que demande la philosophie dans le type des sept notes?

Le plus d'ordre & de symétrie, & le plus de suite & de conséquence qu'il soit possible.

Qu'exige l'oreille?

Qu'on y ait bien le sentiment d'un *ton* & d'un *mode*, & celui de ses cadences principales.

Par quoi a-t-on le sentiment d'un ton?

Par ce qui caractérise une tonique & la détermine, par la fausse quinte *si-fa* & par le tétracorde tonique *si ut ré mi* ou *si ut ré mi b*, selon le mode, & surtout quand le *fa* & le *si* ont fait sentir leur relation, qui est la seule parfaitement déterminante & sensible.

Quelles sont les trois cadences principales d'un ton en *ut*?

Celles de la tonique *ut*, de la dominante *sol* & de la quatrième note *fa*.

Observation.

Je suis obligé de me servir des termes de *dominante* de quarte ou quatrième note & autres, pour me faire comprendre de ceux qui me lisent, parce que, tous habitués à désigner les notes d'après le rang qu'elles occupent dans l'octave de la tonique *ut ré mi fa sol la si ut*, ou dans l'accord parfait *ut mi sol*, ils ne m'entendroient pas, si je les dénommois d'après d'autres bases, & selon le rang qu'elles occupent dans la vraie gamme, où l'on ne doit pas compter jusqu'à sept, en partant de la tonique, mais seulement jusqu'à quatre au-dessous & jusqu'à quatre au-dessus, & comme il suit:

SOL	*la*	*si*	UT	*ré*	*mi*	FA.
4	3	2	1	2	3	4

La gamme que je propose est la plus facile à entonner, parce qu'elle est la plus élémentaire & la plus tonique, puisqu'il ne s'agit que de descendre d'*ut* à *sol*, & de remonter de *sol* à *ut* pour le premier tétracorde, & de monter d'*ut* à *fa*, & de descendre de *fa* à *ut* pour le second.

Ut est donc toujours là pour point de départ ou de retour, & une septième mineure se trouve plus facilement dans l'étendue de la voix des enfans, qu'une octave qui la dépasse, dans la plupart de ceux qui commencent la *musique*. Cette considération, quoique très-secondaire pour la théorie, étant essentielle pour la pratique, elle mérite quelqu'attention, & se réunit aux autres avantages plus importans que présente cette gamme, pour lui faire obtenir la préférence qui lui est due sous tous les rapports.

Il n'y a donc rien de *systématique* dans la nouvelle gamme que je propose, du moins dans l'acception défavorable que l'on donne au mot *système*, lorsque le détournant de sa première acception (dans laquelle il signifie *assemblage de plusieurs principes avérés, formant les bases d'une doctrine élémentairement exposée*), on lui donne celle d'*imaginations singulières & bizarres*, enfans du *délire*, de la *fantaisie* ou de la *vanité*, tandis que le vrai système naît de la force du jugement, de la raison la plus attentive, & de l'expérience la plus consommée.

Comment existe-t-il sept notes?

Par une conséquence immédiate de notre organisation musicale.

Pourquoi les trois tons pleins consécutifs répugnent-ils à notre oreille?

C'est qu'ils sont contraires à l'ordre établi par la nature, à l'égard des cordes musicales; ordre admirable, dont cette même nature a révélé le secret à notre intelligence.

L'emploi de *fa sol la si*, lorsque rien n'en détruit ou n'atténue le vice, est donc une chose que l'on doit s'interdire, & c'est précisément l'obligation d'éviter ce tétracorde, qui a fait trouver aux Anciens les différentes dispositions régulières qu'ils donnèrent aux sept notes; dispositions qu'ils considéroient chacune comme un système plus ou moins étendu, ou comme des modes.

Qu'est-ce que l'oreille a dit successivement à tous les peuples & à toutes les générations?

Evitez le faux tétracorde FA SOL LA SI, *qui déroge aux lois de la mélodie & à la logique naturelle du discours musical.*

C'est d'après cette indication naturelle que les Anciens ont compris qu'il falloit disposer les sept notes de façon que les trois tons consécutifs précédassent ou suivissent les tétracordes justes.

Que falloit-il pour cela?

Commencer par *si* & terminer par *fa*.

Si mi la ré sol ut fa ne fut donc pas seulement le système général des tétracordes diatoniques chez les Grecs, mais il l'a été partout; il l'est encore à l'insu même des musiciens, & il le sera à jamais partout où il y aura des hommes, & même des animaux sensibles à la *musique*.

La défectuosité du tétracorde *fa sol la si*, ou *si la sol fa*, une fois reconnue, il fut facile d'éviter ce tétracorde, & c'est à quoi l'on s'est appliqué dans tous les systèmes qui ont été successivement mis en usage.

C'est là ce qui explique le nom d'hypate-hypaton, donné par les Grecs aux *si*.

Comment, disent les Modernes, le *si* peut-il être la principale des principales?

Sans doute, Messieurs, que vous voudriez que ce fût l'*ut* comme tonique?

Mais il ne faut pas voir plus loin que la gamme *ut ré mi fa, sol la si ut*, pour raisonner ainsi.

Qui vous a dit que l'échelle générale devoit commencer par la tonique?

Est-ce celle des Grecs qui commençoit par *si*, & à laquelle on ajouta ensuite le *la* au-dessous, qu'on eut soin de nommer *surnuméraire?*

Est-ce leur octacorde, *mi ré ut si, la sol fa mi?*

Est-ce l'hexacorde de Gui, qui étoit G A B C D E, c'est-à-dire, *sol la si ut ré mi?*

Vous pourrez me répliquer ici que Gui appeloit *ut ré mi fa sol la* ces notes qui étoient bien réellement *sol la si ut ré mi* dans son premier hexacorde.

J'en conviens, mais les noms ne font rien à l'affaire, ce sont les choses qu'il faut voir.

Pourquoi Gui, qui crut devoir ajouter une corde au-dessous même de la *parhypate* ou *proslambanomène*, qui étoit déjà surnuméraire, ainsi que son nom l'indique, pourquoi, dis-je, n'en a-t-il pas ajouté encore une de plus?

C'est que le *fa* étoit là qui lui barroit le passage. Ce *fa* eût introduit dans le système le faux tétracorde *fa sol la si*, & Gui n'étoit pas assez mal organisé pour commettre une telle faute.

Qu'est-ce que le système de ce musicien, dont le nom a fait tant de bruit?

Ce système consiste à avoir aperçu qu'à la manière dont les Anciens avoient rangé leurs trétracordes, ils pouvoient être considérés comme formant plusieurs hexacordes majeurs qui s'entrelaçoient l'un dans l'autre, savoir, *sol la si ut ré mi* égal à *ut ré mi fa sol la*, & *fa sol la si b ut ré* égal aux deux précédens.

De ces trois échelles mobiles, il en forma une générale, & c'est ainsi que nos pères chantoient par *bécarre*, par *nature* & par *bémol*. (Voyez Système de Gui.)

Pourquoi les dénominations de *tétracorde*, d'*eptacorde* ou d'*octacorde* ne paroissent-elles plus dans les méthodes & les traités sur la *musique?*

C'est qu'on a cru devoir oublier ces divers systèmes, comme on a oublié la *musique* surannée des Grecs, & celle beaucoup moins ancienne & tout aussi surannée des auteurs du quinzième & du seizième siècle.

Voici comme on conçoit maintenant la *musique*.

On regarde la gamme *ut ré mi fa sol la si ut*, comme le principe fondamental, & l'on s'exerce ensuite sur les secondes, les tierces, les quartes, les quintes, les sixtes, les septièmes, les octaves, les neuvièmes, & autres intervalles doublés ou pris une octave plus haut.

On enseigne qu'il y a sept notes, & l'on veut être cru sur parole; ou, pour le prouver, on vous en montre huit, *ut ré mi fa, sol la si ut*.

La huitième se nommant comme la première, il est clair qu'il n'y en a que sept. Mais qui prouve qu'on a le droit de lui donner le même nom qu'à la première?

C'est le sentiment de l'octave.

Hé bien! alors offrez donc un système qui ne renferme que sept notes, & prouvez après, en le reproduisant une octave plus haut & une octave plus bas, qu'en effet l'échelle générale de la *musique* est composée de sept à huit petites échelles diatoniques mises au bout les unes des autres.

Mais l'échelle diatonique générale est-elle tout le système musical?

Non, il y a la gamme chromatique.

Ne parlez-vous pas aussi quelquefois du genre enharmonique?

Il est vrai, mais ce genre ne consiste qu'à changer en dièse une corde naturelle ou bémolisée, ou à changer en une note bémolisée ou naturelle une note diésée, & cela sans quitter la même corde & la même intonation.

Mais pourquoi les cordes chromatiques & les enharmoniques ne sont-elles pas du même genre que les diatoniques? N'ont-elles pas les mêmes propriétés les unes que les autres?

Les diatoniques sont celles qui procèdent par tons, les chromatiques par semi-tons ; les enharmoniques par quarts de tons, & les diacomatiques par demi-quarts.

Des *quarts* & des *demi-quarts* de ton en *musique!* cela doit être bien beau! Mais dans toutes celles qui existent, tant anciennes que modernes, il ne se trouve jamais d'intervalle plus petit qu'un semi-ton.

Nous parlons de quarts & de demi-quarts de tons, d'après nos théoriciens, sans trop comprendre ce qu'ils entendent par là, & sans savoir ce que nous disons ; car il est bien vrai que nous n'avons point d'intervalles moindres d'un demi-ton.

Il y a de la candeur dans cet aveu ; mais votre théorie n'est donc pas faite pour expliquer les procédés de la pratique & en démontrer les principes?

O mon Dieu non ! c'est un verbiage inutile, plus fait pour gonfler la vanité de ceux qui veulent paroître savans, que propre à éclairer l'esprit de ceux qui cherchent à s'instruire; car plus on lit ces théories, & moins on sait à quoi s'en tenir.

Il n'en faut pas conclure cependant que les principes sont nuisibles, car ce qui résulte de tous ces systèmes, ourdis par des hommes qui n'entendoient pas assez la matière qu'ils traitoient, c'est que l'abscence de toute doctrine est préférable aux théories erronées, & qui sont, en beaucoup de points essentiels, opposées à la pratique qu'elles prétendent guider & à la raison qu'elles invoquent sans cesse, & qui devroit leur servir de base. L'exposition pure & simple de mes principes n'eût coûté aucune peine à saisir aux personnes qui n'ont point la tête pleine des erreurs consacrées. Ce qu'il y a de fatigant, ce sont les combats que je suis obligé de livrer sans cesse aux doctrines contraires à la vérité que contient cet ouvrage, où les fausses idées de Rameau, les fausses idées de d'Alembert, de l'abbé Feytou & de bien d'autres sont recueillies, & où l'on trouve tout ce qu'on professe de plus faux dans les conservatoires, & ce qu'on prône dans les académies, en dépit du jugement & de l'expérience.

Il faut donc bien faire disparoître ces monumens fantastiques de l'esprit de ceux où ils semblent établis, pour pouvoir ériger à leur place l'édifice de la vraie théorie ; & l'on doit me pardonner l'espèce de désordre & l'ennui occasionnés par ces démolitions inévitables.

D'ailleurs, la vérité n'est jamais plus solidement établie, que lorsqu'elle a lutté victorieusement contre l'erreur qui usurpoit sa place.

Les monocordistes vous ont conduits hors de la *musique*, tout en voulant vous l'expliquer. Le diatonique ne procède point par tons seulement, mais par tons & par semi-tons diatoniques, qui ne sont pas plus *majeurs* que les autres, mais qui ne sont pas *chromatiques* ni *enharmoniques* ; ce qu'il faut toujours bien observer, afin de ne pas les confondre avec ces deux dernières espèces de semi-tons, auxquelles les proportions, imperceptiblement plus grandes ou plus petites, ne font rien, mais où *les relations qui en établissent le caractère font tout.*

Ce n'est pas sa proportion qui rend le semi-ton diatonique *chromatique* ou *enharmonique*, puisque, sans le clavier du piano, il n'y a aucune distinction entr'eux, & que sur le violon & pour la voix elle-même, les variations qui peuvent s'y trouver sont ou insensibles ou évitables à volonté, sans que pour cela on ait moins le sentiment de chacun de ces différens semi-tons, quant à leur genre, & par conséquent à leur valeur dans la hiérarchie des sons dont le ton se compose.

Comment un semi ton est-il diatonique? Il est diatonique par sa propre nature, lorsqu'il résulte des sept premières quartes du système, qui, pris en *ut*, mode majeur, & en montant, sont *si mi la ré sol ut fa si.*

Les deux semi-tons, *si ut* & *mi fa*, qui naissent des octaves qui viennent remplir graduellement les intervalles vides laissés entre ces quartes, lesquelles ne forment que la carcasse de l'édifice, sont donc tous deux du genre diatonique, par cela seul qu'ils se trouvent produits par des cordes qui font partie des sept qui composent ce genre primitif & fondamental, quel que soit d'ailleurs leur accord, pourvu qu'ils soient *justes*, c'est-à-dire, ni trop grands ni trop petits pour révéler leur défaut de proportion au sentiment délicat d'une oreille exercée.

Or, comme la combinaison des sept cordes diatoniques *si mi la ré sol ut fa* ne donnent que les deux semi-tons *si ut* & *mi fa*, ou *fa mi* & *si ut*, il s'ensuit qu'il ne peut exister dans un même ton que deux semi-tons diatoniques.

Ce n'est donc pas leur proportion désignée de 15 à 16 qui les rend tels, mais c'est uniquement parce qu'ils sont nés du rapprochement de deux cordes diatoniques, que ces deux semi-tons sont diatoniques eux-mêmes.

Pourquoi les cordes sont-elles chromatiques?

Par leur appel dans le système musical après les sept cordes diatoniques.

Mais cet appel, pourquoi a-t-il lieu, & jusqu'où s'étend-il naturellement?

Cet appel a lieu pour remplir les espèces de vides que laissent entr'elles les cordes diatoniques qui sont à deux semi-tons l'une de l'autre, lesquelles sont, en montant, *la si*, *ré mi*, *sol la*, *ut ré* & *fa sol*, & en descendant, *sol fa*, *ré ut*, *la sol*, *mi ré* & *si la.*

A quoi sert cette opération, & qui en a fourni l'idée?

Cette idée a été fournie par les deux semi-tons diatoniques *si ut* & *mi fa*, qui faisoient déjà goûter leur charme avant qu'on ne s'avisât d'en chercher de chromatiques *à leur imitation.*

C'est donc le plaisir qui a conduit à cette découverte, comme il a poussé à bien d'autres.

OBSERVATION.

Il est fort douteux que l'on ait pris d'abord les demi-tons chromatiques pour ce qu'ils sont ; car il y a toute apparence qu'ils ont été premièrement considérés comme les semi-tons diatoniques des autres tons, lesquels tons ne sont que le même système des sept cordes diatoniques, prises de divers points de départ, comme de mi *au lieu de* si, *ce qui met en* fa *& donne* MI LA RÉ SOL UT FA SI♭ ; *de* la *au lieu de partir de* si *ou de* mi, *ce qui met en* si♭, *en donnant* la ré sol ut fa si♭ mi♭ ; *de* ré *au lieu de partir de* si, *de* mi *ou de* la, *ce qui met en* mi♭, *en donnant pour les sept cordes diatoniques* ré sol ut fa si♭ mi♭ la♭.

Je conçois ce système ; ainsi n'allez pas plus loin.

Remarquez une chose à laquelle vous n'avez peut-être pas fait attention jusqu'ici ; c'est que, pour trouver les sept cordes diatoniques du ton d'un morceau, il faut commencer par le dernier bémol qui est à la clef, & descendre de quarte en quarte jusqu'au nombre de sept notes. Si le bémol qui est à la clef est seul, c'est un *si*♭, & ce *si*♭ vous donnera, de quarte juste en quarte juste, en descendant, *si*♭ *fa ut sol ré la mi*, qui sont les cordes diatoniques de *fa* majeur. Si le dernier bémol est *sol*♭, ce *sol*♭ vous donnera de quarte en quarte, en descendant, *sol*♭ *ré*♭ *la*♭ *mi*♭ *si*♭ *fa ut*, qui sont les sept cordes du ton de *ré*♭ majeur.

Au contraire, si la clef est armée de dièses, vous devez monter de quarte en quarte justes pour trouver les sept cordes diatoniques de ce ton ; & en supposant que le dernier dièse soit *sol* ♯, vous aurez *sol* ♯ *ut* ♯ *fa* ♯, *si mi la ré*, qui vous mettent en *la* majeur.

Il en est de même des autres tons.

Vous devez comprendre que si l'on n'avoit jamais considéré que comme des semi-tons appartenant à d'autres tons, ceux qui ne sont ni l'un ni l'autre des deux semi-tons diatoniques d'une gamme, qu'alors on n'auroit jamais eu l'idée d'un bémol ou d'un dièse chromatique ou enharmonique, mais uniquement des seuls semi-tons diatoniques. Or, croire, comme on fait, que l'on change de ton à chaque corde chromatique, ce n'est nullement comprendre ce genre ; c'est au contraire le repousser & en nier l'existence ; car que faut-il pour que le genre chromatique existe tel que je l'entends, & même tel qu'on en présente vulgairement la gamme sans la concevoir ? Il faut que les cinq bémols *si*♭ *mi*♭ *la*♭ *ré*♭ *sol*♭ & les cinq dièses *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯ existent en *ut* naturel, mode majeur, conjointement avec *si mi la ré sol ut fa*, sans rien changer au ton d'*ut* établi par ces sept dernières cordes ; il faut de plus que ces cinq bémols & ces cinq dièses puissent non-seulement s'intercaler rapidement entre les diatoniques, mais que les divers accords qui résultent de l'ensemble harmonique de plusieurs de ces cordes entendues à la fois puissent être tous employés *comme les accords diatoniques eux-mêmes*, sans produire d'autre effet que celui d'enrichir la modulation.

Si le genre chromatique existe, on peut donc faire *ré*♭ *fa la*♭ *ré*♭ en *ut* naturel majeur, sans sortir de ce ton ; on peut également y frapper *ut* ♯ *mi sol* ♯ *ut* ♯, *fa* ♯ *la* ♯ *ut* ♯ *fa* ou *ré* ♯ *fa* ♯ *la ut*, & tous ceux qui se forment des cordes chromatiques de ce ton d'*ut* naturel, sans qu'aucun de ces accords ne porte atteinte à l'existence réelle de ce ton d'*ut*.

Le genre chromatique, dont l'existence n'est point douteuse, mais qui est fort mal compris, ne procède pas, comme on le dit, par semi-tons ; car il n'a point de marche possible par degrés conjoints en lui-même, mais en s'unissant au diatonique, entre les cordes duquel il se loge pour cadencer avec elles, alors ils y forment des demi-tons ou des tons.

Le *si*♭ chromatique cadence avec *la* par un semi-ton, mais il cadence avec *ut* par un ton, *si*♭ *la*, *si*♭ *ut*.

Ré♭ cadence avec *ut* en descendant d'un semi-ton, mais il cadence aussi avec *mi* par un ton & demi.

EXEMPLE.

Ré♭ *ut*, *ré*♭ *mi*♭, *mi fa*, *si ut*.

Ainsi donc les cordes chromatiques ne pouvant s'unir entr'elles *par degrés conjoints & mélodiques*, toute mélodie qui n'est pas harmonique est donc impossible entre ces cordes sans blesser les lois naturelles de la *musique* ; & dire que le genre chromatique procède par semi-tons est une proposition dont la fausseté est démontrée.

Le genre enharmonique ne procède point par quarts de ton, car les quarts de ton ne sont pas des intervalles *musicaux*, mais seulement *mathématiques*.

La *musique* n'a point d'intervalle plus petit qu'un semi-ton *dans sa vraie théorie*, non plus que dans la *pratique*.

L'enharmonique ne résulte donc point de ces intervalles, mais comme le chromatique de dix quartes de plus ajoutées au système, savoir, cinq en montant & cinq en descendant.

Comme *si mi la ré sol ut fa* forment le diatonique ascendant en *ut* majeur, & *si*♭ *mi*♭ *la*♭ *ré*♭ *sol*♭ le chromatique, *ut*♭ *fa*♭ *si*♭♭ *mi*♭♭ *la*♭♭ en forment l'enharmonique.

Et comme, en descendant, les cordes *fa ut sol ré la mi si* forment le diatonique de ce ton, *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯ le chromatique, *mi* ♯ *si* ♯ *fa* X *ut* X *sol* X en forment l'enharmonique.

Comme les deux semi-tons diatoniques ont donné l'idée de *semi-tonner* les dix intervalles d'un ton du diatonique, de même les chromatiques m'ont donné l'idée de *semi-tonner* les dix tons du chromatique.

Pourquoi appelleroit-on des quarts de ton dans le ſyſtème muſical, quand l'objet qui y fait introduire les cordes *enharmoniques* n'eſt que de *ſemi-tonner* les intervalles d'un ton occaſionné par les cordes chromatiques?

EXEMPLE.

SI UT, MI FA, *la ſi ré mi*, *ſol la ut ré*, *fa ſol*, voilà le diatonique.

Pour ſemi-toniſer ces cinq derniers intervalles, il faut *la ſi* ♭ au lieu de *la ſi*; *re mi* ♭ au lieu de *ré mi*; *ſol la* ♭ au lieu de *ſol la*; *ut ré* ♭ au lieu d'*ut ré*; *fa ſol* ♭ au lieu de *fa ſol*.

Mais par-là, *ſi* ♭ s'eſt éloigné d'*ut*, & pour en ſemi-toniſer l'intervalle, il faut baiſſer cet *ut*; de-là *ſi* ♭ *ut* ♭; *mi* ♭ s'eſt éloigné d'autant de *fa*; de-là *mi* ♭ *fa* ♭; *la* ♭ s'eſt éloigné d'autant de *ſi* ♭; de-là *la* ♭ *ſi* ♭ ♭; *ré* ♭ s'eſt éloigné de *mi* ♭; de-là *ré* ♭ *mi* ♭ ♭; *ſol* ♭ s'eſt éloigné; de-là *la* ♭ ♭; ce qui donne les cinq cordes enharmoniques, car ces cordes ſont l'effet d'une troiſième opération dont chacune des trois donne un genre.

FA MI, UT SI, *ſol fa*, *ré ut*, *la ſol*, *mi ré*, *ſi la*, qui ſont les ſept cadences diatoniques conjointes deſcendantes du ton d'*ut*, en préſentent cinq à ſemi-toniſer.

C'eſt l'affaire des cinq cordes chromatiques, *fa* # *ut* # *ſol* # *ré* # *la* #. Par elles la cadence diatonique d'un ton, *ſol fa*, devient la cadence chromatique *ſol fa* #; *ré ut* devient *ré ut* #; *la ſol*, *la ſol* #; *mi ré*, *mi ré* #; *ſi la*, *ſi la* #.

Mais *fa* # s'eſt éloigné de *mi*; *ut* # de *ſi*; *ſol* # de *fa* #; *ré* # de *ut* #; *ut la* # de *ſol* #. Pour ſemi-toniſer ces cinq intervalles, que faut-il faire?

Appeler, dans le ſyſtème, les cinq cordes enharmoniques, *mi* # *ſi* # *fa* X *ut* X *ſol* X.

Par elles la cadence chromatique *fa* # *mi* devient *fa* # *mi* #;

Ut # *ſi* devient *ut* # *ſi* #;
Sol # *fa* # devient *ſol* # *fa* X;
Ré # *ut* # devient *ré* # *ut* X;
Et *la* # *ſol* #, *la* # *ſol* X.

Ainſi ſe compléte ce grand ſyſtème, qui n'eſt le mien que parce que je l'ai découvert, mais qui eſt celui de la nature, parce qu'il eſt celui de notre organiſation.

C'eſt le ſeul parfait immuable, & le ſeul au moyen duquel on trouve la vraie explication des genres, qui eſt en même temps la réfutation de celui des monocordiſtes, qui admet des quarts de ton & des commas.

Il n'y a rien d'hypothétique dans ce ſyſtème; c'eſt l'uſuel expliqué par des principes auſſi clairs, auſſi faciles à ſaiſir, qu'ils ſont certains dans leur application.

J'étois loin d'imaginer que je donnerois une théorie à la *muſique*, lorſque, choqué de pluſieurs erreurs que j'avois remarquées dans ſa doctrine, je m'aviſai de prendre la plume pour les ſignaler.

1°. Je croyois ſon échelle ſi bien établie, que je ne ſongeai point à m'en occuper. Mais à meſure que j'examinois chaque choſe de plus près, je m'aperçus que ce qui me ſembloit le mieux fondé ne l'étoit nullement, & alors je rétrogradai pour remonter à la ſource de chaque choſe; & c'eſt alors que je vis clairement qu'on ne connoiſſoit ni le nombre des cordes du ſyſtème, ni les qualités de ces cordes. De-là l'ignorance des trois genres dont cependant il eſt partout queſtion.

2°. Je vis que l'on ne ſavoit point comment les ſons ſe lient entr'eux pour former le diſcours muſical, & que l'on confondoit en une ſeule les trois natures diſtinctes des cordes.

3°. Je vis que la meſure étoit encore un myſtère, malgré qu'on la batte partout, & qu'on la ſignale par des barres; & quant à l'harmonie, qui ſembloit ſi parfaitement expliquée, je me convainquis que l'on n'en connoiſſoit pas le principe, & que l'on avoit mal claſſé les intervalles dont ſe compoſent les accords.

J'acquis ainſi la preuve que toute la théorie étoit à refaire.

Pour le nombre des cordes du ſyſtème, je vis qu'il étoit dans chaque ton & dans chaque octave de trente-quatre, dix-ſept aſcendantes & dix-ſept deſcendantes. Mais comme, ſur ces trente-quatre, les diatoniques, qui ſont les mêmes en deſcendant qu'en montant, ne doivent pas être comptées deux fois, c'eſt ſept qu'il faut retrancher de ce nombre, ce qui le réduit à vingt-ſept.

Quant à la nature de ces cordes, elles ſe diviſent en trois genres ou ordres.

Du premier ſont les diatoniques, qui ſe marient entr'elles, & deux à deux ou trois par trois, dans la cadence muſicale, qui eſt binaire ou ternaire, & qui n'eſt autre choſe que la meſure originelle.

Du ſecond ſont les chromatiques, qui ne cadencent pas mélodiquement entr'elles & par degrés conjoints, mais qui s'uniſſent ainſi aux diatoniques ou aux enharmoniques.

Du troiſième genre ou ordre ſont enfin les enharmoniques, qui ne cadencent pas entr'elles par degrés conjoints & mélodiques, mais avec les chromatiques ſeulement.

La propoſition muſicale la plus ſimple & la plus élémentaire, étant une de ces cadences, & tout le diſcours n'étant qu'un enchaînement plus ou moins long de ces propoſitions qui renferment le ſecret de la meſure, il n'y manquoit que l'harmonie, dont j'ai découvert que les principes ſont l'*unité* & la *variété*.

Sans doute que ces mots avoient été *prononcés* avant moi, & même relativement à l'harmonie; mais une aſſertion vague n'eſt-elle pas très-éloignée d'une démonſtration & d'une application rigou-

reuse à tous les cas possibles, & d'où résulte un tarif général des intervalles, calculés d'après ces deux principes? Que le lecteur voie mes articles GAMMES, GENRES, MODES, MESURE, HARMONIE, INTERVALLES & SYSTÈME, & il se convaincra de la nécessité de mes principes pour que la *musique* ait une doctrine, puisque, sans ces découvertes, rien n'y seroit véritablement expliqué ni théoriquement arrêté & fixé à jamais; & que par ces mêmes principes, au contraire, tout nous est clairement révélé, hors ce que l'homme est réduit à ignorer dans toutes choses, *les causes premières.*

Comment a-t-on pu composer avec succès avant que la *musique* n'eût une théorie? Les ouvrages ne s'y sont point faits d'après des principes, mais à l'imitation des autres ouvrages.

Le génie, qui *devine* les règles, & qui les met en pratique long-temps avant que l'analyste ne les découvre & n'en rédige la formule, & l'instinct musical, qui est dans tout homme que la nature a destiné à se distinguer dans cet art, ont seuls guidé ceux dans les chefs-d'œuvre desquels toutes les règles ont été successivement puisées.

Ainsi que je l'ai dit dans le discours préliminaire de mon *Cours d'Harmonie & de Composition, il n'est ni dans la marche, ni au pouvoir de l'esprit humain de créer à la fois un art tout entier, car à cet égard comme à tout autre, rien ne se fait que peu à peu.* Or donc, il nous est impossible d'établir les lois d'une chose inconnue & inexpérimentée dont nous ne pouvons apercevoir encore ni les principes ni les conséquences. La théorie n'est proprement, dans toutes les sciences, que l'explication de la marche que le génie y tient, guidé par une sorte de révélation secrète qui est le sentiment du vrai & du beau, plus puissant dans les grands-hommes que dans les ames d'une trempe commune.

Ce qu'il y a de plus malheureux pour une théorie, c'est quand celui qui s'ingère de la former se croit en état de le faire, avant d'avoir découvert réellement les vérités qui doivent lui servir de bases.

Les faux principes amenant en foule les fausses conséquences, la confusion naît; on le sent & l'on veut en vain y remédier par des *exceptions* & par des *licences*. Ce qui devoit simplifier un art par l'explication naturelle des procédés qu'on y emploie, le complique & l'embrouille tellement alors, que sa doctrine ne sert plus qu'à ergoter & disputer, & non à guider ceux qui opèrent. Telle est la théorie de Rameau, quant à la marche de la basse fondamentale, & même les doctrines qu'ont essayé d'établir divers monocordistes sur les données du phénomène de la résonnance du corps sonore, & sur celles des parties aliquotes d'une corde, divisée mathématiquement, en prenant la simplicité des rapports des longueurs & celle du nombre des vibrations pour base de la consonnance des intervalles. De sorte que les savans ont coopéré, avec les musiciens, à épaissir les ténèbres qui couvroient les secrets de la pratique, tout en voulant & croyant fermement les dissiper. (Voyez à l'article SYSTÈME, celui de l'abbé Jamard, celui de l'abbé Feytou & les autres.)

On me demandera peut-être ce que je pense de l'enseignement mutuel, à l'instar des écoles établies à Lancastre, dans le pays de Galles. Qu'on ne s'imagine point que M. Massimino, qui a eu l'idée de former des établissemens où il enseigne à solfier & à écrire à trente ou quarante personnes à la fois, ait rien conçu de neuf. Non, il s'est dit seulement : les voix se forment l'une sur l'autre; dans trente-six voix, que j'en trouve dix qui aient de la justesse & un peu de timbre, celles-ci, soutenues par la mienne & le piano, entraîneront les autres & les rectifieront peu à peu; car ce n'est pas la voix qui est défectueuse, ou dont les défauts sont les plus difficiles à corriger, c'est l'oreille qu'il faut rendre plus sensible au mal & au bien : au mal, pour l'éviter; au bien, pour le suivre toujours.

En conséquence, M. Massimino fait donc chanter, avec plus ou moins de succès, des personnes qui s'entr'aident ou se gênent mutuellement. Il ne met en usage pour cela, comme pour faire écrire la *musique*, aucun procédé nouveau; il n'a pas même aperçu dans mon *Cours complet d'Harmonie & de Composition*, qui est dans ses mains, combien il y a de choses dont il pourroit faire son profit. Cependant il est certain que, jusqu'à ce qu'on mette toute ma théorie en pratique, on sera toujours sur le pont aux ânes, & l'on ne pourra se promettre que des progrès ordinaires.

Si le mécanisme à la fois simple & profond de la *musique* demeure toujours inconnu aux maîtres & aux élèves, que fait-on alors, que montrer à agir machinalement, & par la simple imitation? Il faut s'étayer du raisonnement qui explique chaque procédé, si l'on veut savoir ce que l'on fait, & cheminer à grands pas dans la voie de l'instruction réelle comme dans celle de la pratique.

Assurément, nul établissement ne seroit plus propre à propager rapidement l'excellente doctrine que je développe dans cet ouvrage; je dis excellente, sans vanité comme sans vaine modestie; il ne s'agit point ici de mon mérite, mais de celui des vérités que j'ai découvertes avec plus de bonheur sans doute qu'avec toute autre chose; ce mérite est tel, qu'en quinze jours, quelqu'un d'intelligent pourra être à portée de corriger les fautes échappées aux plus grands compositeurs, pourvu qu'il sache lire la *musique*.

Le mérite de ces vérités est tel, que sans elles il n'est point d'explication de la *musique*, & qu'avec elles, en quatre jours on comprend le mécanisme du discours musical, parce qu'il n'en faut pas davantage pour apprendre ce qui forme la proposition, la phrase & la période, pour se rendre compte de la mesure, qui n'a pas pour premier temps le *frappé*, car la nature s'y oppose,

oppose, mais le *levé;* & enfin la connoissance des genres & des deux modes, qui ont toujours été les seuls créés par la nature & les seuls existans, même alors que les Grecs, moins riches que nous, qui n'en avons que deux, s'avisoient d'en compter quatorze, parce qu'ils prenoient pour un mode ce qui n'en est pas un, ignorant que le ton n'établit que par une tonique la hiérarchie complète de tous les autres sons ordonnés d'après cette tonique, & que le mode ne tient qu'à la modification de sa tierce en dessous, qui est plus grande d'un demi-ton en mineur qu'en majeur, & de sa tierce au-dessus, qui est au contraire plus petite d'un demi-ton en mineur qu'en majeur.

Ce n'est donc point une des dispositions des sept notes d'un ton qui forme un mode; toutes leurs différentes dispositions ne constituent qu'un seul & même ton, & qu'un seul & même mode.

On ne peut obtenir un nouveau ton ou un nouveau mode que par l'emploi d'une corde qui n'est pas au nombre de celle qui appartiennent au ton & au mode établi. Si les diverses dispositions des sept mêmes notes donnoient dans chacune un ton & un mode différens, ces sept notes ne seroient pas la propriété exclusive d'un ton & d'un mode, mais celles *banales* d'autant de tons & de modes qu'elles auroient de manières d'être disposées. Voilà comme les Grecs & tous les Anciens les ont considérées, parce qu'ils n'avoient pas du ton l'idée qu'on en doit avoir; ce qui n'est pas étonnant, malgré leur sagacité, parce qu'ils ignoroient la pratique & les principes de l'harmonie & du contre-point, qui seuls peuvent rendre faciles & très-sensibles ce sentiment & cette connoissance du ton.

La mélodie ne peut que mal-aisément faire connoître toute l'étendue du ton, quoiqu'il s'établisse par elle comme par l'harmonie, car la mélodie est souvent elle-même très-harmonique; ce qui arrive toutes les fois qu'au lieu de procéder par secondes, elle procède par des intervalles plus grands.

C'est l'harmonie qui nous a surtout appris l'étendue du ton. Cette étendue s'est montrée pour la première fois dans toute la plénitude de sa carrière dans mon grand système, composé de vingt-sept cordes & non de sept, de vingt-sept cordes & non de douze ou de dix-sept.

Avoir l'idée complète & le sentiment d'un ton en entier, c'est donc avoir la connoissance qu'il contient vingt-sept notes différentes & sentir toutes ces notes dans le même ton, mais comme appartenant aux trois ordres de cordes ou au trois genres qui constituent l'état social des notes, que l'on nomme *ton*, & dont le chef suprême est la *tonique.*

Quelles que soient les dispositions régulières & *tonales* de ces vingt-sept cordes, elles ne peuvent jamais donner le sentiment d'un second ton qu'à ceux qui n'ont pas assez de force d'attention pour comprendre qu'elles appartienent toutes au même, & qui sont trop peu exercés pour sentir qu'il en est ainsi.

Ces principes, qui sont simples, naturels & irréfragables, révolteront sans doute *d'abord* ceux qui croient bien connoître la *musique*, parce qu'ils composent ou exécutent avec beaucoup d'habileté & de talent; mais peu à peu ces Messieurs, si sûrs de leur fait, reviendront de leur erreur, & se convaincront qu'ils étoient extrêmement loin d'avoir sur cet art les idées profondes qu'ils trouveront ici, & sans lesquelles ils eussent été à jamais condamnés à ne pouvoir expliquer entièrement ni leurs propres compositions ni celles des autres.

Oui: sans ma théorie, il n'y a qu'un seul moyen de bien composer, c'est d'être assez musicien pour n'avoir besoin que de recourir au tribunal de l'oreille pour savoir si ce que l'on fait est selon les lois naturelles de la *musique;* car si l'on consulte quelque traité ou système que ce soit, ou l'on sera inconséquent aux faux principes qu'ils contiennent tous en plus ou moins grand nombre, ou l'on fera nécessairement des fautes. L'oreille seule, qui n'a point de système, parce que, semblable à la conscience réelle & à la véritable logique, elle ne peut s'en faire, mais suivre celui d'après lequel elle est formée, l'oreille seule donc peut guider le musicien, & c'est ce guide, & non pas les principes qui ont dirigé les Handel, les Mozart, les Hayd'n.

Ces grands modèles ont par-ci par-là fait des fautes que leur oreille ou leur conscience musicale leur auroit sans doute reprochées, & qu'ils eussent fait disparoître; mais ces hommes, tout grands qu'ils étoient, s'étoient *laissé dire* que ces choses sont faisables, malgré que l'oreille les condamne; & c'est comme sachant malheureusement ces faux principes qu'ils ont négligé, pour les suivre, d'écouter leur oreille, qui les en eût dissuadés.

Les fautes, en très-petit nombre, qui se trouvent dans les compositeurs de ce génie & de cette force, ne sont donc pas dues à leur organisation si parfaite, mais à de faux principes entrés dans leur tête en dépit de leur oreille.

Les enthousiastes innocens qui admirent dans les grands-hommes jusqu'aux sottises qu'ils font, prennent pour des écarts du génie les fautes de logique qui se trouvent de loin en loin dans leurs chefs-d'œuvre; mais loin de voir du génie dans ces fautes, l'homme éclairé & judicieux n'y voit qu'une absence de raisonnement & le silence de l'instinct qui leur a parlé constamment dans tout le reste du même morceau.

Qu'est-ce que le génie? C'est la lumière qui éclaire, aux yeux de celui qui en est doué, des lieux inconnus encore à tous les hommes, & qui sont tellement dans l'obscurité pour ceux qui ne sont pas éclairés & échauffés par ce fanal céleste, qu'ils n'en soupçonnent pas même l'existence.

Pourquoi ai-je dit qu'il n'est des licences que parce que les demi-savans présomptueux se sont trop hâtés de poser les colonnes d'Hercule? C'est que ces hommes à demi instruits ont pris les limites de leurs connoissances pour celles de l'art. Or, comme le

génie peut voir quelque chose au-delà de ces limites, ce n'est pas franchir celles du vrai & du beau que de s'approprier ce qui les dépasse; & s'élancer au-delà de ces bornes n'est point un écart du génie ni une licence de l'esprit, mais un droit naturel que doit exercer tout homme supérieur dont la force & l'énergie ne sont pas arrêtées par ces foibles entraves.

Il n'en seroit pas de même si ces barrières étoient posées aux limites certaines du vrai & du beau : celles-là ne sont jamais méconnues que par ceux qui manquent de jugement & de goût; & prendre leurs fautes pour des écarts du génie, c'est confondre les faux pas d'une rosse avec les élans d'un généreux coursier.

OBJECTION.

Mais si l'on n'a besoin, pour composer sans faire de faute contre l'harmonie, que d'écouter attentivement son oreille quand elle est suffisamment exercée, il n'y a donc pas besoin de se casser la tête pour apprendre la composition ou le contre-point?

Non : *d'une certaine manière;* car si l'on vous enseigne réellement l'harmonie, la composition ou le contre-point, on ne vous enseigne rien que de conforme & parfaitement conforme au sentiment de votre oreille; comme si on vous enseigne véritablement l'art d'écrire, on ne vous enseignera rien que de conforme & très conforme à la logique & à votre jugement.

Cependant pourquoi est-il utile d'apprendre l'harmonie & la composition même de ceux qui ne la savent pas, mais qui en ignorent moins les procédés que vous? C'est qu'ils ont analysé bien des choses que vous n'avez pas apercues, quoiqu'elles aient été cent fois sous vos yeux. C'est qu'ils ont généralisé des idées qui sont encore des idées particulières & individuelles pour vous.

Quand Rameau est venu dire : Messieurs, tous les accords se réduisent à deux ou trois espèces, parce que tout accord n'est au fond composé que de deux tierces ou de trois; alors Rameau a nécessairement fait connoître ce qu'on eût pu voir comme lui dans toute la *musique* qui étoit faite, mais qu'on n'avoit pas remarqué encore. Rameau a donc épargné beaucoup de temps & de peine à ceux qui, voulant s'instruire des accords, les croyoient innombrables, parce qu'ils n'avoient pas encore saisi par quel côté il falloit les voir, & sous quel aspect il falloit se les représenter pour les réduire à deux genres & à quelques espèces. Voilà du génie didactique, car celui-ci ne s'occupe pas directement de créer des choses nouvelles, mais de voir avec un coup d'œil plus vaste, plus raisonné & plus philosophique ce qui existe dans les productions qu'on doit recommander à l'admiration des hommes.

La basse fondamentale est donc, sous ce rapport, un bienfait dont on doit remercier le grand Rameau. Mais quand il s'est mis dans la tête que cette basse, dont il avoit trouvé le type & l'origine dans la résonnance du corps sonore, ne devoit procéder que par intervalle consonnant, parce qu'il croyoit que la dissonance étoit ajoutée par l'art & non donnée par la nature, alors le faux est entré avec le vrai dans son système, & ses raisonnemens ont insulté à la vérité & à la raison dans tout le reste d'une doctrine qui avoit débuté très-heureusement par cette idée aussi vraie que naturelle, que tout est accord parfait ou de septième dans l'harmonie à trois ou à quatre parties, & que ce qui semble déroger à cette conformation est un renversement ou une inversion des mêmes notes.

Assurément il n'y a, dans le contre-point le plus travaillé, rien que l'oreille ne puisse juger, rien que les yeux ne puissent apercevoir; mais cependant tel homme qui a vu pendant dix ans telle partition, n'y a pas encore remarqué ce qu'on lui peut faire apercevoir en un quart d'heure; & tel musicien qui a entendu toute sa vie des fugues, est incapable, non-seulement d'en faire une bonne, mais même de l'analyser. Pourquoi cela? C'est qu'il a entendu sans tout entendre; c'est qu'il a vu sans tout voir, quoiqu'il ait bien senti toutes les parties & qu'il ait bien lu toutes les notes, parce qu'on peut sentir & voir tout cela sans se dire : *si ces parties s'accordent, c'est qu'elles suivent les lois de l'*UNITÉ *& de la* VARIÉTÉ.

On peut même arriver jusque-là encore, ce qui est déjà beaucoup, & ne pas aller jusqu'à savoir quelles sont les règles à observer pour ne jamais violer ces deux principes fondamentaux, dont on ne peut s'écarter sans faire quelque chose de mauvais, non-seulement en *musique*, mais dans tous les arts; car les vrais principes tenant à la nature de notre ame, ils sont nécessairement communs à tout ce qui la concerne, puisque nous n'avons pas une ame pour la peinture, une autre pour la *musique*, une troisième pour la littérature, & ainsi de suite, & que c'est la même au contraire qui juge des odeurs, des mets, des discours, des vers, des tableaux, de la *musique*, de la beauté & de toute la nature. (*De Momigny.*)

MUTATIONS ou MUANCES. Μεταβολαί. On appeloit ainsi, dans la *musique* ancienne, généralement tous les passages d'un ordre ou d'un sujet de chant à un autre. Aristoxène définit la *mutation* une espèce de passion dans l'ordre de la mélodie; Bacchius un changement de sujet, ou la transposition du semblable dans un lieu dissemblable; Aristide Quintilien, une variation dans le système proposé & dans le caractère de la voix; Martianus Cappella, une transition de la voix dans un autre ordre de sons.

Toutes ces définitions, obscures & trop générales, ont besoin d'être éclaircies par les divisions; mais les auteurs ne s'accordent pas mieux sur ces divisions que sur la définition même. Cependant on recueille à peu près que toutes ces *mutations* pouvoient se réduire à cinq espèces principales : 1°. *mutation* dans le genre,

lorsque le chant passoit, par exemple, du diatonique au chromatique ou à l'enharmonique, & réciproquement; 2°. dans le systême, lorsque la modulation unissoit deux tétracordes disjoints ou en séparoit deux conjoints, ce qui revient au passage du bécarre au bémol, & réciproquement; 3°. dans le mode, quand on passoit, par exemple, du dorien au phrygien ou au lydien, & réciproquement, &c.; 4°. dans le rhythme, quand on passoit du vîte au lent, ou d'une mesure à une autre; 5°. enfin dans la mélopée, lorsqu'on interrompoit un chant grave, sérieux, magnifique, par un chant enjoué, gai, impétueux, &c.

(*J. J. Rousseau.*)

Mutations. On ne parle plus des *mutations* dans la musique moderne, parce que les musiciens qui enseignent la musique ne parlent de rien hors de la valeur des signes, & parfois des changemens de ton ou des changemens de mode; & surtout à ceux qui n'apprennent qu'à exécuter. A ceux qui étudient l'harmonie & la composition, on leur enseigne les noms des accords & des intervalles, & les moyens de mettre plusieurs parties l'une sur l'autre, soit sur, soit sous un chant, & plus rarement l'art de faire passer successivement un sujet dans les différentes parties, & de se renfermer dans une ou deux idées premières, ce qui est l'art des imitations & de la fugue. Apprendre la musique, ce n'est généralement qu'apprendre à l'exécuter, sans s'occuper de sa théorie & de ses principes.

Les *mutations* sont les changemens de *mode*, de *ton*, de *mouvement*, de *rhythme* & d'*expression*.

(*De Momigny.*)

N.

NABLE, *nablum*, *ſ. m.* Inſtrument des Hébreux. C'étoit, ſelon D. Calmet, une eſpèce de harpe renverſée; & ſelon Kircher, une eſpèce de pſaltérion dont on jouoit comme du tympanon.

Il ſe nomme auſſi *nebel.* (*De Momigny.*)

NATUREL, *adj.* Ce mot, en muſique, a pluſieurs ſens : 1°. muſique *naturelle* eſt celle que forme la voix humaine par oppoſition à la muſique artificielle qui s'exécute avec des inſtrumens; 2°. on dit qu'un chant eſt *naturel*, quand il eſt aiſé, doux, gracieux, facile; qu'une harmonie eſt *naturelle*, quand elle a peu de renverſemens, de diſſonances; qu'elle eſt produite par les cordes eſſentielles & *naturelles* du mode; 3°. *naturel* ſe dit encore de tout chant qui n'eſt ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vîte ni trop lentement; 4°. enfin, la ſignification la plus commune de ce mot, & la ſeule dont l'abbé Broſſard n'a point parlé, s'applique aux tons ou modes dont les ſons ſe tirent de la gamme ordinaire ſans aucune altération : de ſorte qu'un mode *naturel* eſt celui où l'on n'emploie ni dièſe ni bémol. Dans le ſens exact il n'y auroit qu'un ſeul ton *naturel*, qui ſeroit celui d'*ut* ou de *C* tierce majeure; mais on étend le nom de *naturel* à tous les tons dont les cordes eſſentielles, ne portant ni dièſes ni bémols, permettent qu'on n'arme la clef ni de l'un ni de l'autre : tels ſont les modes majeurs de *G* & de *F*, les modes mineurs d'*A* & de *D*, &c. (Voyez Clefs transposées, Modes, Transpositions.)

Les Italiens notent toujours leur récitatif au *naturel*, les changemens de tons y étant ſi fréquens & les modulations ſi ſerrées, que, de quelque manière qu'on armât la clef pour un mode, on n'épargneroit ni dièſes ni bémols pour les autres, & l'on ſe jetteroit, pour la ſuite de la modulation, dans des confuſions de ſignes très-embarraſſantes, lorſque les notes altérées à la clef par un ſigne ſe trouveroient altérées par le ſigne contraire accidentellement. (Voy. Récitatif.)

Solfier au *naturel*, c'eſt ſolfier par les noms *naturels* des ſons de la gamme ordinaire, ſans égard au ton où l'on eſt. (Voy. Solfier.) (*J. J. Rouſſeau.*)

Naturel ſignifie *ordinaire*, dans l'ordre le plus accoutumé, & qui n'exige aucun dièſe ni bémol.

Il n'y a que le ſeul ton d'*ut* mode majeur qui ſoit véritablement *naturel*, parce que c'eſt le ſeul où aucune des ſept notes ne ſort de ſon état primitif par l'altération d'un dièſe ou d'un bémol.

Le mode mineur, dans ſon état le plus ſimple & le plus ordinaire, a une altération néceſſaire, celle de la ſenſible, puiſqu'en *la* mineur, qui n'a point de dièſes ni bémols à la clef, il y a un dièſe au *ſol* qu'on y place *accidentellement*, mais qui exiſte de fondation dans ce ton, où il devroit figurer à la clef, comme appartenant à une des ſept cordes diatoniques de ce ton, & ne ſervant pas à la rendre chromatique; car c'eſt le *ſol* dit *naturel* qui eſt chromatique dans ce ton, & non le *ſol* #; ce dernier y eſt au contraire diatonique, par conſéquent *naturel* à ce ton.

Mais comme on ne donne l'épithète de *naturel* qu'à ce qui ne ſort pas de la règle commune appliquée au ſeul ton d'*ut*, le *ſol* #, qui eſt ordinaire en *la*, eſt regardé néanmoins comme non *naturel* à cauſe de ce dièſe qui l'accompagne & le modifie, quoique ce ſoit cette modification-là qui le rende *naturel*, en retirant ce *la* du chromatique pour le rendre au diatonique. (*De Momigny.*)

NASARD, *ſ. m.* C'eſt un des jeux de l'orgue, tantôt fait en fuſeau, & tantôt comme les jeux ordinaires. Dans ce dernier cas, les baſſes ſont à cheminées & les deſſus ouverts.

Il ſe nomme *naſard*, parce qu'il naſille. Ce jeu eſt à la quinte au-deſſus du preſtant quand il eſt ſimplement *naſard*; mais comme gros *naſard*, il eſt à la quarte au-deſſous du preſtant, & conſéquemment à l'octave plus bas que le *naſard*.

C'eſt *la réſonnance du corps ſonore* qui a ſans doute fourni aux premiers facteurs d'orgues, qui ſe ſont aviſés d'accorder des jeux à différens intervalles l'un de l'autre, l'idée d'en placer à l'octave, à la double octave & à la quinte, & à double tierce majeure. Ceux qui ſont venus long-temps après, en ont uſé de même, *par imitation*, ſans en connoître l'origine. (Voyez Résonnance du corps sonore.) (*De Momigny.*)

NÈTE, *ſ. f.* C'étoit, dans la muſique grecque, la quatrième corde ou la plus aiguë de chacun des trois tétracordes qui ſuivoient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troiſième tétracorde étoit conjoint avec le ſecond, c'étoit le tétracorde *ſynnéménon*, & ſa quatrième corde s'appeloit *nète-ſynnéménon*.

Ce troiſième tétracorde portoit le nom de *diézeugménon* quand il étoit disjoint, c'eſt-à-dire, ſéparé du ſecond par l'intervalle d'un ton, & ſa *nète* s'appeloit *nète-diézeugménon*.

Enfin, le quatrième tétracorde portant toujours le nom d'*hyperboléon*, ſa *nète* s'appeloit auſſi toujours *nète-hyperboléon*.

A l'égard des deux premiers tétracordes, comme ils étoient toujours *conjoints*, ils n'avoient point de *nète* ni l'un ni l'autre : la quatrième corde du premier étant toujours la première du ſecond, s'appeloit du

nom de cette première corde, & par conſéquent *hypate-méſon*, & la quatrième corde s'appeloit *mèſe*, comme formant le milieu de l'échelle des tétracordes.

Nète, dit Boëce, *quaſi neate, id eſt inferior*, c'eſt-à-dire, note inférieure; car les Anciens, dans leurs diagrammes, mettoient en haut les ſons graves, & en bas les ſons aigus. (*J. J. Rouſſeau.*)

NÉTOÏDES. Sons aigus. (Voyez LEPSIS.)

NEUME, *ſ. f.* Terme de plain-chant. La *neume* eſt une eſpèce de courte récapitulation du chant d'un mode, laquelle ſe fait à la fin d'une antienne par une ſimple variété de ſons & ſans y joindre aucune parole. Les Catholiques autoriſent ce ſingulier uſage ſur un paſſage de ſaint Auguſtin, qui dit, que ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adreſſer des chants confus de jubilation: « Car à qui convient une telle jubilation ſans » paroles, ſi ce n'eſt à l'Être ineffable? & comment » célébrer cet Être ineffable, lorſqu'on ne peut ni ſe » taire, ni rien trouver dans ſes tranſports qui les » exprime, ſi ce n'eſt des ſons inarticulés? »

NEUVIÈME, *ſ. f.* Octave de la ſeconde. Cet intervalle porte le nom de *neuvième*, parce qu'il faut former neuf ſons conſécutifs pour arriver diatoniquement d'un de ſes deux termes à l'autre. La *neuvième* eſt majeure ou mineure, comme la ſeconde dont elle eſt la réplique. (Voyez SECONDE.)

Il y a un accord par ſuppoſition qui s'appelle *accord de neuvième*, pour le diſtinguer de l'accord de ſeconde, qui ſe prépare, s'accompagne & ſe ſauve différemment. L'accord de *neuvième* eſt formé par un ſon mis à la baſſe, une tierce au-deſſous de l'accord de ſeptième; ce qui fait que la ſeptième elle-même fait *neuvième* ſur ce nouveau ſon. La *neuvième* s'accompagne, par conſéquent, de tierce, de quinte, & quelquefois de ſeptième. La quatrième note du ton eſt généralement celle ſur laquelle cet accord convient le mieux; mais on la peut placer partout dans des entrelacemens harmoniques. La baſſe doit toujours arriver en montant à la note qui porte *neuvième*; la partie qui fait la *neuvième* doit ſyncoper, & ſauve cette *neuvième* comme une ſeptième en deſcendant diatoniquement d'un degré ſur l'octave, ſi la baſſe reſte en place, ou ſur la tierce, ſi la baſſe deſcend de tierce. (Voyez ACCORD, SUPPOSITION, SYNCOPE.)

En mode mineur, l'accord ſenſible ſur la médiante perd le nom d'accord de *neuvième*, & prend celui de quinte ſuperflue. (Voyez QUINTE SUPERFLUE.)
(*J. J. Rouſſeau.*)

NEUVIÈME. La *neuvième* majeure eſt au nombre des principaux ſons qu'une corde ſonore, une fois miſe en vibration, fait entendre d'elle-même, en réſonnant dans la *neuvième* partie de ſon étendue.

Ainſi, le *ſol* le plus grave du piano étant mis en vibration, fait entendre les ſons repréſentés dans l'exemple ci-après:

EXEMPLE.

$\frac{1}{9}$	*La*	9
$\frac{1}{8}$	*Sol*	8
$\frac{1}{7}$	*Fa*	7
$\frac{1}{6}$	*Ré*	6
$\frac{1}{5}$	*Si*	5
$\frac{1}{4}$	*Sol*	4
$\frac{1}{3}$	*Ré*	3
$\frac{1}{2}$	SOL	2
1	SOL	1

Ce *neuvième* ſon de la réſonnance naturelle du SOL, qui eſt donné par la *neuvième* partie de ſon étendue, eſt la *neuvième* majeure de la double octave de ce *ſol*, & la ſeconde majeure de ſa triple octave.

Ce ſon étant l'une des données juſtes de la réſonnance du corps ſonore, eſt le type naturel de la ſeconde & de la *neuvième* majeures, qu'il faudroit chercher, ſans ce phénomène, dans la différence de la quarte à la quinte.

Accord de neuvième.

C'eſt par ignorance qu'on parle des accords de *neuvième*; car, paſſé la ſeptième, il n'y a plus d'accords. Le véritable accord le plus compliqué ne comporte que trois tierces conjointes, comme *ſol ſi ré fa*, *ſol* ♯ *ſi ré fa*, ou *ſol* ♯ *ſi ré fa* ♯; *ſol ſi ré fa la* n'eſt plus un véritable accord, mais une ſurcompoſition inharmonique, & la preuve en eſt qu'on ne peut faire entendre ces cinq cordes à la fois ſans préparation.

Sol ſi ré fa la eſt l'accord de ſeptième *ſol ſi ré fa*, auquel on ajoute mélodiquement un *la*, ou *ſi ré fa la*, auquel on ajoute un *ſol* qui n'eſt point de l'accord.

On ne peut frapper à la fois ſans préparation, que *ſol ſi ré fa*, ou *ſi ré fa la*; ainſi, dans le premier cas, on ajoute le *la* après *ſol la ſi ré fa*, & dans le ſecond, le *ſol* après *ſi ré fa la*.

Les accords par ſuppoſition ne ſont donc pas des accords réels, puiſque les notes qui les compoſent ne s'accordent pas toutes entr'elles, & que là où l'on ne s'accorde pas, il n'y a néceſſairement point d'accord.

Il eſt donc fort ridicule de parler d'accord de *neuvième* ou de quinte ſuperflue. (*De Momigny.*)

NICOLO, *ſ. m.* On appeloit jadis de ce nom un hautbois qui formoit la haute-contre de cet inſtrument, & qui n'eſt plus en uſage.

NIGLARIEN, *adj.* Non d'un nome ou chant d'une mélodie efféminée & molle, comme Ariſtophane le reproche à Philoxène ſon auteur.

NOELS. Sortes d'airs deſtinés à certains cantiques que le peuple chante aux fêtes de *Noël*. Les airs des *noëls* doivent avoir un caractère champêtre & paſtoral, convenable à la ſimplicité des paroles, & à celle

des bergers qu'on suppose les avoir chantés en allant rendre hommage à l'enfant Jésus dans la crèche.

NŒUDS. On appelle *nœuds* les points fixes dans lesquels une corde sonore, mise en vibration, se divise en aliquotes vibrantes, qui rendent un autre son que celui de la corde entière. Par exemple, si de deux cordes dont l'une sera triple de l'autre, on fait sonner la plus petite, la grande répondra, non par le son qu'elle a comme corde entière, mais par l'unisson de la plus petite; parce qu'alors cette grande corde, au lieu de vibrer dans sa totalité, se divise, & ne vibre que par chacun de ses tiers. Les points immobiles qui sont les divisions & qui tiennent en quelque sorte lieu de chevalets, sont ce que M. Sauveur a nommé les *nœuds*, & il a nommé *ventres* les points milieux de chaque aliquote, où la vibration est la plus grande & où la corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

Si, au lieu de faire sonner une autre corde plus petite, on divise la grande au point d'une de ses aliquotes, par un obstacle léger qui la gêne sans l'assujettir, le même cas arrivera encore en faisant sonner une des deux parties; car alors les deux résonneront à l'unisson de la petite, & l'on verra les mêmes *nœuds* & les mêmes *ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'est pas aliquote immédiate de la grande, mais qu'elles aient seulement une aliquote commune, alors elles se diviseront toutes deux selon cette aliquote commune, & l'on verra des *nœuds* & des *ventres*, même dans la petite partie.

Si les deux parties sont incommensurables, c'est-à-dire, qu'elles n'aient aucune aliquote commune, alors il n'y aura aucune résonnance, ou il n'y aura que celle de la petite partie, à moins qu'on ne frappe assez fort pour forcer l'obstacle, & faire résonner la corde entière.

M. Sauveur trouva la moyen de montrer ces *ventres* & ces *nœuds* à l'Académie, d'une manière très-sensible, en mettant sur la corde des papiers de deux couleurs, l'une aux divisions des *nœuds*, & l'autre au milieu des *ventres*; car alors, au son de l'aliquote, on voyoit toujours tomber les papiers des *ventres*, & ceux des *nœuds* rester en place. (*J. J. Rousseau.*)

NOIRE, *s. f.* Note de musique qui vaut deux croches ou la moitié d'une blanche. Dans nos anciennes musiques on se servoit de plusieurs sortes de *noires*, *noire* à queue, *noire* carrée, *noire* en losange. Ces deux dernières espèces sont demeurées dans le plain-chant; mais dans la musique on ne se sert plus que de la *noire* à queue. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

NOIX, *s. f.* On nomme ainsi les parties renflées ou plus épaisses du corps de la flûte, qui servent à lui donner plus de solidité.

NOME, *s. m.* Tout chant déterminé par des règles qu'il n'étoit pas permis d'enfreindre, portoit chez les Grecs le nom de *nome*.

Les *nomes* empruntoient leur dénomination, 1°. ou de certains peuples, *nome* éolien, *nome* lydien; 2°. ou de la nature du rhythme, *nome* orthien, *nome* dactylique, *nome* trochaïque; 3°. ou de leurs inventeurs, *nome* hiéracien, *nome* polymnestan; 4°. ou de leurs sujets, *nome* pythien, *nome* comique; 5°. ou enfin de leur mode, *nome* hypatoïde ou grave, *nome* nétoïde ou aigu, &c.

Il y avoit des *nomes* bipartites, qui se chantoient sur deux modes; il y avoit même un *nome* appelé *tripartite*, duquel Sacadas ou Clonas fut l'inventeur, & qui se chantoit sur trois modes; savoir, le dorien, le phrygien & le lydien. (Voy. CHANSON, MODE.)

NOMION. Sorte de chanson d'amour chez les Grecs. (Voyez CHANSON.)

NOMIQUE, *adj.* Le mode *nomique* ou le genre de style musical qui portoit ce nom, étoit consacré, chez les Grecs, à Apollon, dieu des vers & des chansons, & l'on tâchoit d'en rendre les chants brillans & dignes du dieu auquel ils étoient consacrés. (Voy. MODE, MÉLOPÉE, STYLE.)

NOMS DES NOTES. (Voyez SOLFIER.)

NOTES, *s. f.* Signes ou caractères dont on se sert pour noter, c'est-à-dire, pour écrire la musique.

Les Grecs se servoient des lettres de leur alphabet pour noter leur musique. Or, comme ils avoient vingt-quatre lettres, & que leur plus grand système, qui dans un même mode n'étant que de deux octaves, n'excédoit pas le nombre de seize sons, il sembleroit que l'alphabet devoit être plus que suffisant pour les exprimer, puisque leur musique n'étant autre chose que leur poésie notée, le rhythme étoit suffisamment déterminé par le mètre, sans qu'il fût besoin pour cela de valeurs absolues & de signes propres à la musique; car, bien que par surabondance ils eussent aussi des caractères pour marquer les divers pieds, il est certain que la musique vocale n'en avoit aucun besoin, & la musique instrumentale n'étant qu'une musique vocale jouée par des instrumens, n'en avoit pas besoin non plus, lorsque les paroles étoient écrites, ou que le symphoniste les savoit par cœur.

Mais il faut remarquer, en premier lieu, que les deux mêmes sons étant tantôt à l'extrémité & tantôt au milieu du troisième tétracorde, selon le lieu où se faisoit la disjonction (voyez ce mot), on donnoit à chacun de ces sons des noms & des signes qui marquoient ces diverses situations; secondement que ces seize sons n'étoient pas tous les mêmes dans les trois genres; qu'il y en avoit de communs aux trois & de propres à chacun, & qu'il falloit par conséquent des *notes* pour exprimer ces différences; troisièmement, que la musique se notoit pour les instrumens autre-

ment que pour les voix, comme nous avons encore aujourd'hui, pour certains instrumens à cordes, une tablature qui ne ressemble en rien à celle de la musique ordinaire; enfin, que les Anciens ayant jusqu'à quinze modes différens, selon le dénombrement d'Alypius (voyez MODE), il fallut approprier des caractères à chaque mode, comme on le voit dans les tables du même auteur. Toutes ces modifications exigeoient des multitudes de signes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de suffire. De-là la nécessité d'employer les mêmes lettres pour plusieurs sortes de *notes*; ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes situations, de les accoupler, de les mutiler, de les alonger en divers sens. Par exemple, la lettre *pi* écrite de toutes ces manières, Π, Π, ⊏, Π, Π, exprimoit cinq différentes *notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverses circonstances, on trouve jusqu'à 1620 différentes *notes*, nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de la musique de la plus grande difficulté: aussi l'étoit-elle, selon Platon, qui veut que les jeunes gens se contentent de donner deux ou trois ans à la musique, seulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avoient pas un si grand nombre de caractères; mais la même *note* avoit quelquefois différentes significations, selon les occasions. Ainsi, le même caractère qui marque la proslambanomène du mode lydien, marque la parhypate-méson du mode hypo-iastien, l'hypate-méson de l'hypo-phrygien, le lychanos hypaton de l'hypo-lydien, la parhypate-hypaton de l'iastien, & l'hypate-hypaton du phrygien. Quelquefois aussi la *note* change, quoique le son reste le même; comme, par exemple, la proslambanomène de l'hypo-phrygien, laquelle a un même signe dans les modes hyper-phrygien, hyper-dorien, phrygien, dorien, hypo-phrygien & hypo-dorien, & un autre même signe dans les modes lydien & hypo-lydien.

On trouvera dans les planches la table des *notes* du genre diatonique dans le mode lydien, qui étoit le plus usité; ces *notes* ayant été préférées a celles des autres modernes par Bacchius, suffisent pour entendre tous les exemples qu'il donne dans son ouvrage; & la musique des Grecs n'étant plus en usage, cette table suffit aussi pour désabuser le public, qui croit leur manière de noter tellement perdue, que cette musique nous seroit maintenant impossible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout aussi exactement que les Grecs mêmes auroient pu faire; mais la phraser, l'accentuer, l'entendre, la juger, voilà ce qui n'est plus possible à personne, & qui ne le deviendra jamais. En toute musique, ainsi qu'en toute langue, déchiffer & lire sont deux choses très-différentes. Les Latins, qui, à l'imitation des Grecs, notèrent aussi la musique avec les lettres de leur alphabet, retranchèrent beaucoup de cette quantité de *notes*; le genre enharmonique ayant tout-à-fait cessé d'être pratiqué, & plusieurs modes n'étant plus en usage. Il paroît que Boëce établit l'usage de quinze lettres seulement, & Grégoire, évêque de Rome, considérant que les rapports des sons sont les mêmes dans chaque octave, réduisit encore ces quinze *notes* aux sept premières lettres de l'alphabet, que l'on répétoit en diverses formes d'une octave à l'autre.

Enfin, dans l'onzième siècle, un bénédictin d'Arezzo, nommé Gui, substitua à ces lettres des points posés sur différentes lignes parallèles, à chacune desquelles une lettre servoit de clef. Dans la suite on grossit ces points; on s'avisa d'en poser aussi dans les espaces compris entre ces lignes, & l'on multiplia, selon le besoin, ces lignes & ces espaces (Voyez PORTÉE.) A l'égard des noms donnés aux *notes*, voyez SOLFIER.

Les *notes* n'eurent, durant un certain temps, d'autre usage que de marquer les degrés & les différences de l'intonation; elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, & ne recevoient à cet égard d'autres différences que celles des syllabes longues & brèves sur lesquelles on les chantoit. C'est à peu près dans cet état qu'est demeuré le plain-chant des Catholiques jusqu'à ce jour; & la musique des pseaumes, chez les Protestans, est plus imparfaite encore, puisqu'on n'y distingue pas même, dans l'usage, les longues des brèves ou les rondes des blanches, quoiqu'on y ait conservé ces deux figures.

Cette indistinction de figures dura, selon l'opinion commune, jusqu'en 1338, que Jean de Muris, docteur & chanoine de Paris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *notes*, pour marquer les rapports de durée qu'elles doivent avoir entr'elles: il inventa aussi certains signes de mesure appelés *modes* ou *prolations*, pour déterminer, dans le cours d'un chant, si le rapport des longues aux brèves seroit double ou triple, &c. Plusieurs de ces figures ne subsistent plus; on leur en a substitué d'autres en différens temps. (Voyez MESURE, TEMPS, VALEUR DES NOTES Voyez aussi, au mot MUSIQUE, ce que j'ai dit de cette opinion.)

Pour lire la musique écrite par nos *notes* & la rendre exactement, il y a huit choses à considérer: 1°. la clef & sa position; 2°. les dièses ou bémols qui peuvent l'accompagner; 3°. le lieu ou la position de chaque *note*; 4°. son intervalle, c'est-à-dire, son rapport à celle qui précède, ou à la tonique, ou à quelque *note* fixe dont on sait le ton; 5°. Sa figure, qui détermine sa valeur; 6°. le temps où elle se trouve, & la place qu'elle y occupe; 7°. le dièse, bémol ou bécarre accidentel qui peut la précéder; 8°. l'espèce de la mesure & le caractère du mouvement: & tout cela, sans compter ni la parole ou la syllabe à laquelle appartient chaque *note*, ni l'accent ou l'expression convenable au sentiment ou à la pensée. Une seule de ces huit observations omise peut faire détonner ou chanter hors de mesure.

La musique a eu le sort des arts qui ne se perfectionnent que lentement. Les inventeurs des *notes* n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvoit de leur temps, sans songer à celui où elle pouvoit parvenir,

& dans la suite leurs signes se sont trouvés d'autant plus defectueux, que l'art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançoit, on établissoit de nouvelles règles pour remédier aux inconvéniens présens; en multipliant les signes, on a multiplié les difficultés, &, à force d'additions & de chevilles, on a tiré d'un principe assez simple un système fort embrouillé & fort mal assorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le premier est dans la multitude des signes & de leurs combinaisons, qui surchargent tellement l'esprit & la mémoire des commençans, que l'oreille est formée, & les organes ont acquis l'habitude & la facilité nécessaires, long-temps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert; d'où il suit que la difficulté est toute dans l'attention aux règles, & nullement dans l'exécution du chant. Le second est le peu d'évidence dans l'espèce des intervalles, majeurs, mineurs, diminués, superflus, tous indistinctement confondus dans les mêmes positions : défaut d'une telle influence, que non-seulement il est la principale cause de la lenteur du progrès des écoliers, mais encore qu'il n'est aucun musicien formé qui n'en soit incommodé dans l'exécution. Le troisième est l'extrême diffusion des caractères & le trop grand volume qu'ils occupent; ce qui, joint à ces lignes, à ces portées si incommodes à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espèce. Si le premier avantage des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être concis. Quel jugement doit-on porter d'un ordre de signes à qui l'un & l'autre manquent?

Les musiciens, il est vrai, ne voient point tout cela. L'usage habitue à tout. La musique pour eux n'est pas la science des sons, c'est celle des noires, des blanches, des croches, &c. Dès que ces figures cesseroient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la musique; d'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres? Ce n'est donc pas le musicien qu'il faut consulter ici, mais l'homme qui sait la musique & qui a réfléchi sur cet art.

Il n'y a pas deux avis dans cette dernière classe sur les défauts de notre *note*, mais ces défauts sont plus aisés à connoître qu'à corriger. Plusieurs ont tenté jusqu'à présent cette correction sans succès. Le public, sans discuter beaucoup l'avantage des signes qu'on lui propose, s'en tient à ceux qu'il trouve établis, & préférera toujours une mauvaise manière de savoir à une meilleure d'apprendre.

Ainsi, de ce qu'un nouveau système est rebuté, cela ne prouve autre chose, sinon que l'auteur est venu trop tard, & l'on peut toujours discuter & comparer les deux systèmes, sans égard en ce point au jugement du public.

Toutes les manières de noter qui n'ont pas eu pour première loi l'évidence des intervalles, ne me paroissent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arrêterai donc point à celle de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences*, année 1721; ni à celle de M. Demaux, donnée quelques années après. Dans ces deux systèmes, les intervalles étant exprimés par des signes tout-à-fait arbitraires, & sans aucun vrai rapport à la chose représentée, échappent aux yeux les plus attentifs & ne peuvent se placer que dans la mémoire; car que font des têtes différemment figurées & des queues différemment dirigées aux intervalles qu'elles doivent exprimer? De tels signes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres; la netteté de la figure & le peu de place qu'elle occupe sont des avantages qu'on peut trouver dans un système tout différent; le hasard a pu donner les premiers signes, mais il faut un choix plus propre à la chose dans ceux qu'on veut leur substituer. Ceux qu'on a proposés en 1743 dans un petit ouvrage intitulé *Dissertation sur la Musique moderne*, ayant cet avantage, leur simplicité m'invite à en exposer le système abrégé dans cet article.

Les caractères de la musique ont un double objet, savoir, de représenter les sons, 1°. selon leurs divers intervalles du grave à l'aigu, ce qui constitue le chant & l'harmonie; 2°. & selon leurs durées relatives du vîte au lent, ce qui détermine le temps & la mesure.

Pour le premier point, de quelque manière que l'on retourne & combine la musique écrite & régulière, on n'y trouvera jamais que des combinaisons des sept *notes* de la gamme, portées à diverses octaves ou transposées sur différens degrés, selon le ton & le mode qu'on aura choisi. L'auteur exprime ces sept sons par les sept premiers chiffres, de sorte que le chiffre 1 forme la *note ut*, le 2 la *note ré*, le 3 la *note mi*, &c., & il les traverse d'une ligne horizontale.

Il écrit au-dessus de la ligne les *notes* qui, continuant de monter, se trouveroient dans l'octave supérieure; ainsi, l'*ut* qui suivroit immédiatement le *si*, en montant d'un semi-ton, doit être au-dessus de la ligne; & de même, les *notes* qui appartiennent à l'octave à l'aigu dont cet *ut* est le commencement, doivent toutes être au-dessus de la même ligne. Si l'on entroit dans une troisième octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en traverser les *notes* par une seconde ligne accidentelle au-dessous de la première. Voulez-vous, au contraire, descendre dans les octaves inférieures à celle de la ligne principale, écrivez immédiatement au-dessous de cette ligne les *notes* de l'octave qui la suit en descendant. Si vous descendez encore d'une octave, ajoutez une ligne au-dessous, comme vous en avez mis une au-dessus pour monter, &c.; au moyen de trois lignes seulement, vous pouvez parcourir l'étendue de cinq octaves, ce qu'on ne sauroit faire dans la musique ordinaire à moins de dix-huit lignes.

On peut même se passer de tirer aucune ligne. On place toutes les *notes* horizontalement sur le même rang. Si l'on trouve une *note* qui passe, en montant, le *si* de l'octave où l'on est, c'est-à-dire, qui entre dans

dans l'octave ſupérieure, on met un point ſur cette *note*. Ce point ſuffit pour toutes les *notes* ſuivantes qui demeurent ſans interruption dans l'octave où l'on eſt entré. Que ſi l'on redeſcend d'une octave à l'autre, c'eſt l'affaire d'un autre point ſous la *note* par laquelle on y rentre, &c. On voit dans l'exemple ſuivant le progrès de deux octaves, tant en montant qu'en deſcendant, notées de cette manière.

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 7 6 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3 2 1.

La première manière de noter avec des lignes convient pour les muſiques fort travaillées & fort difficiles pour les grandes partitions, &c.; la ſeconde, avec des points, eſt propre aux muſiques plus ſimples & aux petits airs; mais rien n'empêche qu'on ne puiſſe, à ſa volonté, l'employer à la place de l'autre, & l'auteur s'en eſt ſervi pour tranſcrire la fameuſe ariette l'*Objet qui règne dans mon ame*, qu'on trouve notée en partition par les chiffres de cet auteur, à la fin de ſon ouvrage.

Par cette méthode, tous les intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche; les octaves portent toujours le même chiffre; les intervalles ſimples ſe reconnoiſſent toujours dans leurs doubles ou compoſés. On reconnoît d'abord dans la dixième $\underline{3}$ ou 13 que c'eſt l'octave de la tierce majeure. Les intervalles majeurs ne peuvent jamais ſe confondre avec les mineurs; 24 ſera éternellement une tierce mineure, 46 éternellement une tierce majeure : la poſition ne fait rien à cela.

Après avoir ainſi réduit toute l'étendue du clavier ſous un beaucoup moindre volume, avec des ſignes beaucoup plus clairs, on paſſe aux tranſpoſitions.

Il n'y a que deux modes dans notre muſique. Qu'eſt-ce que chanter ou jouer en *ré* majeur? C'eſt tranſporter l'échelle ou la gamme d'*ut* un ton plus haut, & la placer ſur *ré* comme tonique ou fondamentale. Tous les rapports qui appartenoient à l'*ut* paſſent au *ré* par cette tranſpoſition. C'eſt pour exprimer ce ſyſtème de rapports hauſſé ou baiſſé, qu'il a tant fallu d'altérations, de dièſes ou de bémols à la clef. L'auteur du nouveau ſyſtème ſupprime tout d'un coup tous ces embarras : le ſeul mot *ré* mis en tête & à la marge, avertit que la pièce eſt en *ré* majeur; & comme alors le *ré* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend auſſi le ſigne & le nom; il ſe marque avec le chiffre 1, & toute ſon octave ſuit par les chiffres 2, 3, 4, &c., comme ci-devant. Le *ré* de la marge lui ſert de clef; c'eſt la touche *ré* ou D du clavier naturel : mais ce même *ré*, devenu tonique ſous le nom d'*ut*, devient auſſi la fondamentale du mode.

Mais cette fondamentale, qui eſt tonique dans les tons majeurs, n'eſt que médiante dans les tons mineurs; la tonique, qui prend le nom de *la*, ſe trouvant alors une tierce mineure au-deſſous de cette fondamentale. Cette diſtinction ſe fait par une petite ligne horizontale qu'on tire ſous la clef. *Ré*, ſans cette ligne, déſigne le mode majeur de *ré*; mais *ré* ſouligné déſigne le mode mineur de *ſi*, dont ce *ré* eſt médiante. Au reſte, cette diſtinction, qui ne ſert qu'à déterminer nettement le ton par la clef, n'eſt pas plus néceſſaire dans le nouveau ſyſtème que dans la *note* ordinaire où elle n'a pas lieu. Ainſi, quand on n'y auroit aucun égard, on n'en ſolfieroit pas moins exactement.

Au lieu des noms mêmes des *notes*, on pourroit ſe ſervir pour clef des lettres de la gamme qui leur répondent; C pour *ut*, L pour *ré*, &c. (Voyez GAMME.)

Les muſiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des tranſpoſitions, ſans doute parce qu'elle rend l'art trop facile. L'auteur fait voir que ce mépris eſt mal fondé; que c'eſt leur méthode qu'il faut mépriſer, puiſqu'elle eſt pénible en pure perte, & que les tranſpoſitions dont il montre les avantages ſont, même ſans qu'ils y ſongent, la véritable règle que ſuivent tous les grands muſiciens & les bons compoſiteurs. (Voyez TRANSPOSITION.)

Le ton, le mode & tous leurs rapports bien déterminés, il ne ſuffit pas de faire connoître toutes les *notes* de chaque octave, ni le paſſage d'une octave à l'autre par des ſignes précis & clairs; il faut encore indiquer le lieu du clavier qu'occupent ces octaves. Si j'ai d'abord un *ſol* à entonner, il faut ſavoir lequel; car il y en a cinq dans le clavier, les uns hauts, les autres moyens, les autres bas, ſelon les différentes octaves. Ces octaves ont chacune leur lettre, & l'une de ces lettres, miſe ſur la ligne qui ſert de portée, marque à quelle octave appartient cette ligne, & conſéquemment les octaves qui ſont au-deſſus & au-deſſous. Il faut voir la figure qui eſt à la fin du livre & l'explication qu'en donne l'auteur, pour ſe mettre en cette partie au fait de ſon ſyſtème, qui eſt des plus ſimples.

Il reſte, pour l'expreſſion de tous les ſons poſſibles dans notre ſyſtème muſical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la modulation, ce qui ſe fait bien aiſément. Le dièſe ſe forme en traverſant la *note* d'un trait montant de gauche à droite. On marque le bémol par un ſemblable trait deſcendant. A l'égard du bécarre, l'auteur le ſupprime, comme un ſigne inutile dans ſon ſyſtème.

Cette partie ainſi remplie, il faut venir au temps ou à la meſure. D'abord l'auteur fait main-baſſe ſur cette foule de différentes meſures dont on a ſi mal-à-propos chargé la muſique; il n'en connoît que deux, comme les Anciens, ſavoir, meſure à deux temps & meſure à trois temps. Les temps de chacune de ces meſures peuvent à leur tour être diviſés en deux parties égales ou en trois. De ces deux règles combinées il tire des expreſſions exactes pour tous les mouvemens poſſibles.

On rapporte dans la muſique ordinaire les diverſes

valeurs des *notes* à celle d'une *note* particulière, qui est la ronde ; ce qui fait que la valeur de cette ronde variant continuellement, les *notes* qu'on lui compare n'ont point de valeur fixe. L'auteur s'y prend autrement : il ne détermine les valeurs des *notes* que sur la sorte de mesure dans laquelle elles sont employées, & sur le temps qu'elles y occupent ; ce qui le dispense d'avoir, pour ces valeurs, aucun signe particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une note seule entre deux barres remplit toute une mesure. Dans la mesure à deux temps, deux *notes* remplissant la mesure, forment chacune un temps ; trois *notes* font la même chose dans la mesure à trois temps. S'il y a quatre *notes* dans une mesure à deux temps, ou six dans une mesure à trois, c'est que chaque temps est divisé en deux parties égales ; on passe donc deux *notes* pour un temps ; on en passe trois quand il y a six *notes* dans l'une & neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul signe d'inégalité, les *notes* sont égales, leur nombre se distribue dans une mesure, selon le nombre des temps & l'espèce de la mesure. Pour rendre cette distribution plus aisée, on sépare, si l'on veut, les temps par des virgules ; de sorte qu'en lisant la musique, on voit clairement la valeur des *notes*, sans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particulière.

Les divisions inégales se marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne sont jamais que des subdivisions qu'on ramène à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou plusieurs *notes*. Par exemple, si un temps contient une croche & deux doubles croches, un trait en ligne droite au-dessus ou au-dessous des deux doubles croches, montrera qu'elles ne font ensemble qu'une quantité égale à la précédente, & par conséquent qu'une croche. Ainsi, le temps entier se retrouve divisé en deux parties égales, savoir, la *note* seule & le trait qui en comprend deux. Il y a encore des subdivisions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits ; comme si une croche pointée étoit suivie de deux triples croches, alors il faudroit premièrement un trait sur les deux *notes* qui représentent les triples croches, ce qui les rendroit ensemble égales au point ; puis un second trait qui, couvrant le trait précédent & le point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la croche. Mais quelque vitesse que puissent avoir les *notes*, ces traits ne sont jamais nécessaires que quand les valeurs sont inégales ; & quelqu'inégalité qu'il puisse y avoir, on n'aura jamais besoin de plus de deux traits, surtout en séparant les temps par des virgules, comme on verra dans l'exemple ci-après.

L'auteur du nouveau système emploie aussi le point, mais autrement que dans la musique ordinaire : dans celle-ci, le point vaut la moitié de la *note* qui le précède ; dans la sienne, le point, qui marque aussi le prolongement de la *note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe : si le point remplit un temps, il vaut un temps ; s'il remplit une mesure, il vaut une mesure ; s'il est dans un temps avec une autre *note*, il vaut la moitié de ce temps. En un mot, le point se compte pour une *note*, se mesure comme les *notes* ; & pour marquer des tenues ou des syncopes, on peut employer plusieurs points de suite de valeurs égales ou inégales, selon celles des temps ou des mesures que ces points ont à remplir.

Tous les silences n'ont besoin que d'un seul caractère, c'est le zéro. Le zéro s'emploie comme les *notes*, & comme le point ; le point se marque après un zéro pour prolonger un silence, comme après une *note* pour prolonger un son.

Tel est le précis de ce nouveau système. Nous ne suivrons point l'auteur dans le détail de ses règles, ni dans la comparaison qu'il fait des caractères en usage avec les siens : on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de son côté ; mais ce préjugé ne détournera point tout lecteur impartial d'examiner les raisons de cet auteur dans son livre même. Comme cet auteur est celui de ce Dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans cet article sans s'écarter de la fonction qu'il doit faire ici ; mais il sera difficile de tout déchiffrer bien exactement sans recourir au livre même, parce qu'un article de ce Dictionnaire ne doit pas être un livre, & que, dans l'explication des caractères d'un art aussi compliqué, il est impossible de tout dire en peu de mots. (*J. J. Rousseau.*)

NOTES. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Elles sont au nombre de sept : pourquoi cela ?

Parce que la nature a voulu que le système musical eût sept cordes diatoniques, telles que *si mi la ré sol ut fa*, ou *fa ut sol ré la mi si*, ou *si ut ré mi fa sol la*, ou SOL *la si* UT *ré mi fa*, qui fussent réunies en société, sous l'influence suprême de l'une d'elles, qu'on nomme *tonique*, parce qu'elle est la principale du ton, sous le rapport de sa dignité & du pouvoir qu'elle éprouve.

Comment peut-on savoir que c'est là l'intention de la nature ?

Est-ce qu'elle nous a organisés de manière à ce que nous sentions sept cordes diatoniques différentes dans chaque octave de chaque ton ? Il n'y a donc jamais eu moins de sept *notes* ? Non assurément, & lorsqu'on solfiait avec *té tu tè tò*, ou *mi fa sol la*, & qu'on répétoit les mêmes noms à chaque tétracorde, cela n'empêchoit point qu'il n'y eût deux tétracordes différens dans chaque eptacorde diatonique & dans chaque ton. Dans les eptacordes formés de deux tétracordes pareils entr'eux, & qu'on nomme *compairs* à cause de cette parité, les intervalles du premier tétracorde sont bien répétés dans le second, mais c'est par d'autres individus ; au lieu que la répétition à l'octave est considérée comme faite par les mêmes, l'octave étant, par son espèce d'identité avec l'unisson, considérée comme l'unisson lui-même, quoiqu'elle en diffère essentiellement du grave à l'aigu.

A l'intervalle de quarte ou de quinte entre tétracordes pareils, placés à l'un ou à l'autre de ces deux intervalles, il y a bien répétition des intervalles du

premier tétracorde, mais non répétition du système & de ce premier tétracorde lui-même, comme cela a toujours lieu à l'octave juste. C'est là ce qui explique pourquoi la quinte & la quarte étoient justement rangées parmi les consonnes chez les Anciens, & pourquoi elles ne peuvent l'être de même chez les Modernes.

La musique a donc changé ?

Non, c'est l'acception donnée au mot *consonne* qui n'est plus la même.

Le système des Anciens étant mélodique & successif, & non pas harmonique & simultané, c'est comme se succédant l'un à l'autre qu'ils parloient des tétracordes, & non pas comme entendus à la fois & plusieurs ensemble.

Ce qu'ils entendoient par intervalles consonnans, ce n'est pas ceux qui sonnent bien ensemble, mais ceux qui sonnent successivement *l'un comme l'autre*; or, les tétracordes compairs, pris à la quarte ou à la quinte, étant chacun composés des mêmes intervalles, tels que *si ut ré mi* & *mi fa sol la*, ou *mi fa sol la* & *si ut ré mi*; *sol la si ut* & *ut ré mi fa*, ou *ut ré mi fa* & *sol la si ut*; *la si ut ré* & *ré mi fa sol*, ou *ré mi fa sol* & *la si ut ré*, il s'ensuit que ces tétracordes sont sonnans l'un comme l'autre entre deux semblables ou compairs; & de sonnant l'un comme l'autre, on a fait le mot consonnant.

Mais les Grecs n'ont pas eu la sottise de confondre l'octave avec la *quinte*, comme les conservatoires modernes & leurs devanciers, car ils n'ont donné le nom d'*harmonie* qu'au seul & unique intervalle de l'*octave*, & non pas à la quinte ou à la quarte, quoiqu'ils aient mis l'octave, la quinte & la quarte au nombre des consonnes parfaites, sous le rapport de la *succession des sons & du passage des tétracordes* par les mêmes intervalles, parce qu'en effet c'est à l'octave, à la quarte & à la quinte que ces répétitions d'intervalles & de tétracordes pareils ou compairs ont lieu.

Exemple.

Sol la si ut — *ut ré mi fa* — *sol la si ut.*
4^te^. 5^te^.
ou octave.

Ut ré mi fa étant semblable à *sol la si ut*, qui est à la quarte en-dessous; & *sol la si ut*, qui est à la quinte au-dessus d'*ut ré mi fa*, lui étant également semblable; & *sol la si ut* à l'octave au-dessus de *sol la si ut* de l'octave plus bas, étant aussi deux tétracordes composés des mêmes intervalles & de plus des mêmes sons, mais pris à une octave de différence.

Il n'y a donc point d'harmonie entre deux chants ou deux tétracordes qui sont à la quarte ou à la quinte, quoiqu'ils sonnent le même air l'un que l'autre, parce qu'ils procèdent par les mêmes intervalles, mais à l'octave seulement, parce que ce n'est qu'à l'octave que les mêmes individus, ou leur image parfaitement ressemblante, se répètent par les mêmes intervalles du tétracorde qu'ils reproduisent dans un système où les cordes sont diminuées de moitié ou doublées, si l'octave est prise au grave.

Les Anciens ne se sont donc pas mépris quand ils ont dit que les tétracordes compairs se trouvoient à la quarte, à la quinte ou à l'octave l'un de l'autre, & ils ont eu également raison de dire que cette conformité d'intervalles n'avoit lieu, à l'égard des tétracordes, à aucun autre intervalle qu'à ceux-ci.

Les tierces & les sixtes ont donc justement été classées parmi les dissonances, ainsi que les septièmes & les secondes, parce que les tétracordes compairs ne se trouvent pas plus à la tierce ou à la sixte qu'à la septième ou à la seconde. En effet, *ut ré mi fa* & *mi fa sol la*, qui sont à la tierce l'un de l'autre, sont deux tétracordes qui ne procèdent point par les mêmes intervalles, puisque de l'*ut* au *ré* du premier il y a un ton, & que du *mi* au *fa* du second il n'y a qu'un semiton: or, un ton & un semi ton ne sont point sonnans l'un comme l'autre; en conséquence ce seroit se tromper que de dire qu'à la tierce les tétracordes sont consonnans ou compairs.

Il en est de même à la sixte, puisque le renversement de la tierce donne la sixte, & de même encore si l'on prend la sixte & la tierce à l'aigu; car *la si ut ré* n'est pas le compair du tétracorde *ut ré mi fa*, pas plus qu'*ut ré mi fa* ne l'est de *mi fa sol la*, pris à la sixte au-dessus. *Ut ré mi fa* & *ré mi fa sol* ne sonnent pas non plus l'un comme l'autre; donc ils ne sont pas consonnans; & comme la seconde renversée donne la septième au-dessous ou la septième à l'aigu, la seconde au grave, la septième & la seconde sont donc à cet égard & dans un système de sons qui n'est que *successif*, comme *la mélodie*, & non *simultané*, comme *l'harmonie*. On a donc pu, on a même dû classer ensemble les secondes, les septièmes avec les sixtes & les tierces, & réciproquement.

Mais dans l'harmonie c'est autre chose; on ne peut, sans commettre une faute impardonnable, classer la quinte avec l'octave, ou les tierces & les sixtes avec les septièmes, les secondes ou les quartes.

Tous les sons de la musique ne sont pas nommés par les sept noms *ut ré mi fa sol la si*, car pour cela il faudroit que le système musical fût restreint au seul genre diatonique, qui est le genre primitif & le plus naturel, le genre de fondation, & qu'il fût renfermé dans les bornes d'un seul ton ou gamme.

Mais comme la musique a des sons à l'infini, qu'on restreint cependant à quinze dans chaque mode, alors ces noms se modifient, non pas précisément à chaque changement qui arrive dans la hiérarchie des *notes*, mais à chaque fois que la corde change ou varie d'intonation, ou la touche du clavier d'appellation. Ainsi, quoi que *sol la si ut ré mi* ne soient pas les mêmes individus pris dans le ton de *sol* que dans le ton d'*ut*, cependant les mêmes noms leur sont appliqués en *si* comme si elles étoient en *ut*, & sur le piano ce sont les mêmes cordes & les mêmes touches qui les rendent.

Pourquoi ne sont-ce pas les mêmes individus en *sol* qu'en *ut ?*

C'est qu'une dominante n'a pas le même caractère qu'une tonique, une seconde qu'une sixième, une tierce ou troisième qu'une septième ou sensible, une quatrième qu'une octave.

Ut ré mi fa sol la, en *fa*, ne sont donc pas non plus les six mêmes *notes* qu'en *ut*, quoique les mêmes cordes rendent les unes & les autres dans les mêmes tons, parce que le caractère métaphysique des *notes ut ré mi fa sol la* est tout différent en *ut* qu'en *fa*, quoique ces cordes soient diatoniques dans ces deux cas.

Ce n'est pas tout : le *fa* ♯ diatonique n'est pas le *fa* ♯ chromatique ou le *fa* ♯ enharmonique, quoique, dans ces trois cas différens, ce soit encore la même corde qui les rende sur le clavier du piano.

D'où vient cela ? De la hiérarchie musicale qui imprime un caractère particulier & donne une valeur différente à chaque son, selon le rang qu'il occupe dans la gamme ou dans le ton, & selon le genre & le mode auquel il appartient. Personne que moi seul ne connoît bien les genres, parce que la théorie de ces genres est une de mes découvertes qui n'est pas connue encore.

En effet, aucun musicien, hors ceux qui ont étudié mon *Cours complet d'Harmonie & de Composition*, ne se doute qu'il y a vingt-sept cordes différentes par octave de chaque ton : or, s'il ignore cette vérité, comment se feroit-il une idée juste des genres ? Il ne peut que confondre ensemble le ton & les genres, comme a fait Rousseau lui-même, malgré toute la sagacité de son esprit ; car il prétend qu'on change de ton à chaque *note* dans le chromatique, & il croit que l'enharmonique consiste dans les différentes appellations des touches qui forment une septième diminuée, comme lorsqu'on transforme *sol* ♯ *si ré fa* en *la* ♭ *si ré fa*, ou en *la* ♭ *ut* ♭ *ré fa*, ou en *sol* ♯ *si ré mi* ♯.

Pour avoir une idée distincte & complète d'un ton, il ne faut confondre aucune de ses vingt-sept cordes avec aucune des vingt-sept qui appartiennent à chacun des autres tons, en tel nombre qu'ils soient.

Que fait-on, au contraire ? On prend des dièses ou bémols chromatiques d'un ton pour les dièses ou bémols diatoniques d'un ou de plusieurs autres tons. C'est au point qu'il n'est pas un musicien qui puisse pertinemment dire dans quel ton sont certaines phrases des morceaux modulés un peu avant en chromatique ou en enharmonique. Tous prennent plus ou moins le change sur ces cordes du second ou du troisième ordre.

On croit, par exemple, que l'accord parfait *ré* ♭ *fa la* ♭ *ré* ♭ ne peut être en *ut* naturel majeur, non plus que *fa* ♯ *la* ♯ *ut* ♯ *fa* ♯ ; & cependant si l'on a cette croyance, comment pourroit-elle s'allier aux idées distinctes du genre chromatique ?

De deux choses l'une, ou l'on sait ou l'on ignore qu'il y a en *ut* naturel majeur cinq bémols chromatiques, qui sont *si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭, & cinq dièses, qui sont, *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯. Si l'on sait bien que les cordes *si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭, étant prises comme chromatiques, appartiennent au ton d'*ut* majeur tout aussi bien que les diatoniques *si ut ré mi fa sol la*, & qu'elles peuvent s'y faire entendre comme celles-ci sans détruire l'impression de ce ton naturel, il s'ensuit incontestablement que l'accord parfait chromatique *ré* ♭ *fa la* ♭ *ré* ♭, & ceux *sol* ♭ *si* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭ & *fa* ♯ *la* ♯ *ut* ♯ *fa* ♯ sont tous trois en *ut* naturel majeur chromatique ; & que, présentés convenablement, ils ne doivent pas donner le sentiment ni l'idée d'un autre ton que celui d'*ut* naturel. Ces idées doivent paroître plus hasardées encore que hardies ; mais cependant elles sont la conséquence immédiate de l'existence du chromatique & de l'emploi des cordes qui lui appartiennent.

Il faut donc que les musiciens changent d'opinion à cet égard, pour mieux comprendre le chromatique & reconnoître la vérité de la doctrine que nous développons ici.

De même, s'il y a dix cordes enharmoniques qui sont en *ut* mode majeur *mi* ♯ *si* ♯ *fa* X *ut* X *sol* X & *ut* ♭ *fa* ♭ *si* ♭♭ *mi* ♭♭ *la* ♭♭, il faut bien aussi que les accords qui résultent de l'ensemble harmonique de ces différentes cordes puissent être entendus ou entendables en *ut*, sans en changer autre chose que le genre ; car il est bien certain que si le ton étoit véritablement changé par l'emploi de ces cordes, soit mélodiques, soit harmoniques, il s'ensuivroit nécessairement qu'elles y seroient étrangères, & conséquemment qu'il n'y auroit pas de genre enharmonique.

D'après ces observations, dont la vérité est frappante, on doit juger combien la théorie de la musique étoit loin de ce qu'elle est aujourd'hui au moyen de mes découvertes nombreuses & importantes ; car on n'y savoit pas le nombre des *notes* dans chaque ton ; car si on sembloit la croire de douze ou de dix-sept, dans la gamme chromatique, on prouvoit, par la manière dont on envisageoit les cordes de ce genre, qu'on ne croyoit pas qu'elles existassent toutes dans un même ton, mais dans une succession de tons très-rapprochés, & pour ainsi dire entassés l'un sur l'autre, ce qui est diamétralement opposé à la vérité & à l'existence de celle du chromatique.

Il est donc certain qu'on ignoroit la nature du chromatique, puisqu'on le regardoit comme un genre dans lequel les successions de tons sont fréquentes & très-rapprochées, & malgré qu'on eût connoissance de la gamme chromatique. A plus forte raison ne savoit-on pas ce qu'est l'enharmonique, dont on ne connoissoit aucune gamme & aucun type ; car on ne peut guère considérer comme tel ce qui est dit du tétracorde enharmonique des Anciens, soit dans le *Dictionnaire de Musique* de Rousseau, soit dans les ouvrages où il a puisé ce qu'il a dit. Voici ce que contient à cet égard son article GENRE.

« La bonne constitution de l'accord du tétracorde, » c'est-à-dire, l'établissement d'un *genre* régulier,

» dépendoit des trois règles ſuivantes que je tiens » d'Ariſtoxène.

» La première étoit que les deux cordes extrêmes » du tétracorde devoient toujours reſter immobiles, » afin que leur intervalle juſte fût toujours celui d'une » quarte juſte ou *diateſſaron*.

» Comme, en général, cet accord du tétracorde » pouvoit ſe diverſifier de trois façons, cela conſtituoit » trois *genres* principaux, ſavoir : le diatonique, le » chromatique & l'enharmonique.

» Dans le diatonique, la modulation procédoit par » un ſemi-ton, un ton & un autre ton, comme *ſi ut* » *ré mi*.

» Le chromatique par un ſemi-ton majeur & un » mineur, & puis par une tierce mineure, comme » *ſi ut ut*♯ *mi*.

» Dans l'enharmonique, la modulation procédoit » par deux quarts de ton, en diviſant, ſelon la méthode » d'Ariſtoxène, le ſemi-ton majeur en deux parties » égales, & puis pour une tierce majeure ou diton, » comme *ſi ſi*♯ *ut mi*. »

Or, je le demande, eſt-il un muſicien qui puiſſe prendre pour de la mélodie *ſi ſi*♯ *ut mi?* Le paſſage de *ſi*♯ à *ut* eſt-il mélodieux? connoît-on cet intervalle de *ſi*♯ à *ut ?* Les Grecs étoient-ils plus malins que nous à cet égard?

Il faut convenir qu'il y a beaucoup de bonhomie à penſer que les Anciens procédoient par quarts de ton, & que *ſi ſi*♯ *ut mi* étoit leur tétracorde enharmonique tout entier, comme *ſi ut ut*♯ *mi* le tétracorde chromatique complet.

Les Grecs n'ont pas plus que nous pratiqué les quarts de ton, par la raiſon bien ſimple qu'ils ne ſont ni dans la nature de l'homme ni dans celle du ſyſtème muſical.

Voici ce qui a fait croire à l'emploi de ces quarts de ton qui n'ont jamais exiſté, & qui n'exiſteront jamais dans aucun ſyſtème muſical uſuel, mais uniquement dans la penſée de quelques mathématiciens ou phyſiciens prétendus philoſophes, qui ne ſavent que peu ou point ce que c'eſt que la muſique.

On trouve en effet chez les Anciens, que tous les intervalles du tétracorde enharmoniques répondoient à *ſi ſi*♯ *ut mi ;* mais voici comme il faut entendre ces paroles pour qu'elles aient un ſens réel, & pour qu'elles s'accordent avec la muſique des Grecs, avec nos organes, & avec la muſique & les oreilles de toutes les nations de la terre.

C'eſt que *ſi ſi*♯ *ut mi* ne ſont pas un tétracorde, mais une indication ſuffiſante pour trouver tout ce qui y manque, & doit y être ajouté pour former un tétracorde enharmonique complet.

Voici ce tétracorde en entier.

Si ut, *ſi*♯ *ut*♯ *ré*, *ut* X *ré*♯, *ré*♯ *mi*, & en deſcendant : *mi ré*♯, *mi b ré*, *ré ut*♯, *réb ut ;* ou plus complet encore :

Si ut, *ut réb*, *ſi*♯ *ut*♯, *ut*♯ *ré*, *ut*♯ *ré*, *ré mi b*, *ut* X *ré*♯, *ré*♯ *mi*, où les cordes ſont bien plus multipliées & plus ſerrées, ſans cependant offrir à l'œil & à l'oreille autre choſe que des ſemi-tons diatoniques, chromatiques ou enharmoniques; &, comme on voit, ce genre, qui a été l'enharmonique des Anciens quand ils ſavoient ce que c'étoit que l'enharmonique, n'eſt pas autre choſe que mon enharmonique, parce qu'il n'y a point deux genres enharmoniques, pas plus que deux genres diatoniques, non plus que deux muſiques pour ceux qui ſavent véritablement ce que ſont les deux genres & ce que doit être & fut toujours la muſique.

Il n'y a donc que des gens mal informés ou ceux qui vont puiſer le ſyſtème muſical, non dans nos organes, mais dans les diviſions du monocorde qui ne ſont plus *muſicales*, paſſé les premiers termes & leurs octaves, qui puiſſent penſer que ce ſyſtème ait été, chez les Anciens, tout autre que parmi les nations modernes; comme ſi le genre humain avoit été formé ſur une autre échelle muſicale depuis deux mille ans, & comme ſi l'ouïe des Grecs & celle des peuples actuels n'étoit pas le même ſens, jugeant & ſentant aujourd'hui comme au temps de Pythagore & d'Ariſtoxène!

Voilà comme ceux qui raiſonnent ſur ce qu'ils ne comprennent qu'imparfaitement, parviennent à mettre de la confuſion dans les choſes les plus ſimples & les plus claires, & à brouiller en apparence les Modernes avec les Anciens, quoiqu'au fond ils ſoient parfaitement d'accord. (Voyez SYSTÈME DE MOMIGNY.)
(*De Momigny.*)

NOTE SENSIBLE eſt celle qui eſt une tierce majeure au-deſſus de la dominante, ou un ſemi-ton au-deſſous de la tonique. Le *ſi* eſt *note ſenſible* dans le ton d'*ut*, le *ſol* dièſe dans le ton de *la*.

On l'appelle *note ſenſible* parce qu'elle fait ſentir le ton & la tonique, ſur laquelle, après l'accord dominant, la *note ſenſible* prenant le chemin le plus court, eſt obligée de monter; ce qui fait que quelques-uns traitent cette *note ſenſible* de diſſonance majeure, faute de voir que la diſſonance étant un rapport, ne peut être continuée que par deux *notes*.

Je ne dis pas que la *note ſenſible* eſt la ſeptième *note* du ton, parce qu'en mode mineur cette ſeptième *note* n'eſt *note ſenſible* qu'en montant; car en deſcendant elle eſt à un ton de la tonique & à une tierce mineure de la dominante. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.) (*J. J. Rouſſeau.*)

NOTE SENSIBLE. Il n'y a pas de *note ſenſible* par elle-même; cette qualité n'eſt que relative au rang que cette *note* occupe dans la *ſociété naturelle des ſons*, que l'on nomme *ton*.

Le *ſi* forme avec *fa* une fauſſe quinte *diatonique*, & cette fauſſe quinte étant la ſeule de ce genre que renferme, ſinon le ton d'*ut*, du moins le mode majeur de ce ton, il s'enſuit que cette fauſſe quinte ne peut être entendue comme diatonique dans ce mode, ſans que l'exiſtence du ton d'*ut* ne ſoit révélée par cette quinte; ce qui fait que je la nomme *quinte ſenſible*, parce qu'il y a en effet plutôt une *quinte ſenſible* qu'une *note ſenſible*.

Ce n'eſt donc pas parce que le *ſi* & l'*ut* forment enſemble un ſemi-ton diatonique que le *ſi* eſt *ſenſible*; car ſi la qualité de ſenſible tenoit au ſemi-ton diatonique & à la note la plus grave de chaque ſemi-ton diatonique, comme il y en a deux dans chaque ton majeur, il s'enſuivroit qu'il y auroit auſſi deux *ſenſibles*, ſavoir, en *ut* le *ſi* & le *mi*, puiſque de *mi* à *fa* il y a un ſemi-ton diatonique, comme de *ſi* à *ut*.

Puiſqu'il n'y a qu'une *note ſenſible* par ton, le *ſi* n'eſt donc cette note en *ut*, que comme formant un ſemi-ton *diatonique* avec la note principale de ce ton qui eſt l'*ut*, parce que le *mi* qui en forme un avec le *fa* n'a pas la même prérogative; *fa* n'étant que la troiſième des trois principales notes dans la hiérarchie des cordes du ton. Mais comme il n'eſt pas poſſible de s'aſſurer ſi une *note* eſt tonique avant qu'on ait l'idée des ſept *notes*, ce n'eſt donc pas le ſemi-ton *ſi ut* qui peut l'indiquer poſitivement, & il faut avoir également recours aux deux ſemi-tons à la fois *ſi ut* & *mi fa*, ou plutôt *ſi ut* & *fa mi* entendus enſemble comme $\frac{fa\ \ mi}{ſi\ \ ut}$. C'eſt là l'indication préciſe au moyen de laquelle on peut, d'une manière *ſenſible*, apercevoir dans quel ton eſt écrite la période de muſique qu'on écoute.

Je dis qu'on écoute, parce qu'entre *voir* ou *lire*, *exécuter* ou *écouter*, il y a une différence réelle, & ſurtout dans le début d'un morceau; parce que l'on peut juger par la manière dont le compoſiteur a armé la clef, dans quel ton il a voulu écrire le morceau; du moins il n'y a qu'à s'aſſurer ſi c'eſt dans le ton majeur ou le mineur relatif qu'il eſt écrit, parce que la clef étant armée de même dans les deux cas, ce peut être en *ut* ou *la* s'il n'y a rien à la clef, & en *ſol* ou en *mi* mineur s'il s'y trouve un *fa* ♯, & en *fa* ou *ré* s'il y a un *ſi* ♭, & ainſi des autres.

Mais quand on ne fait qu'écouter, il faut attendre la première cadence finale d'une période pour avoir quelque certitude ſur cet objet, à moins que l'on ait franchement débuté par les accords qui décident le ton.

Mais ſi ces accords étoient chromatiques au lieu d'être diatoniques, alors on ſent que ces indications ſeroient fauſſes, & qu'on croiroit le morceau dans un ton pendant qu'il ſeroit dans un autre.

On eſt bien éloigné de connoître les modulations lorſqu'on prend pour autant de *notes ſenſibles* chaque dièſe accidentel, ou chaque bécarre qui retranche un bémol. Il en eſt de même de chaque bémol ou de chaque bécarre qui ſupprime un dièſe lorſqu'on le prend pour une quatrième *note* d'un nouveau ton majeur ou une ſixième *note* d'un ton mineur, parce que ces accidens n'ont cette valeur qu'autant qu'ils ſont diatoniques; car s'ils ſont chromatiques ou enharmoniques, il n'y a plus de changement de ton, mais paſſage d'un genre à l'autre, ce qui eſt bien différent.

Hé bien! c'eſt dans cette ignorance & cette incertitude que ſont tous les amateurs & les muſiciens eux-mêmes; car les plus habiles d'entr'eux, qui ne ſe trompent point ſur le ton des grandes périodes, prennent ſouvent le change ſur les modulations chromatiques ou enharmoniques, en les confondant avec les modulations diatoniques, leſquelles ſubſtituent ſeules un ton à un autre. (*De Momigny*.)

NOTE DE GOUT. Il y en a de deux eſpèces; les unes qui appartiennent à la mélodie, mais non pas à l'harmonie; en ſorte que, quoiqu'elles entrent dans la meſure, elles n'entrent pas dans l'accord: celles-là ſe notent en plein. Les autres *notes de goût*, n'entrant ni dans l'harmonie ni dans la mélodie, ſe marquent ſeulement avec de petites *notes* qui ne ſe comptent pas dans la meſure, & dont la durée très-rapide ſe prend ſur la *note* qui précède ou ſur celle qui ſuit. (Voyez dans les planches un exemple des *notes de goût*.) (*J. J. Rouſſeau.*)

NOTE DE GOUT. Quand la *note de goût* eſt priſe ſur la durée de la *note* dont elle eſt précédée, elle doit être une fois plus courte que lorſqu'elle eſt priſe ſur la valeur de la *note* qui la ſuit. Elle partage alors également avec elle, & quelquefois même elle lui dérobe les trois quarts de ſa durée. (Voyez-en les exemples dans les planches de muſique.) (*De Momigny*.)

NOTER, *v. a.* C'eſt écrire de la muſique avec les caractères deſtinés à cet uſage, & appelés *notes*. (Voyez NOTES.)

Il y a dans la manière de *noter* la muſique une élégance de copie, qui conſiſte moins dans la beauté de la note, que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les ſignes, & qui rend la muſique ainſi *notée* bien plus facile à exécuter; c'eſt ce qui a été expliqué au mot COPISTE. (*J. J. Rouſſeau.*)

NOTER. J. J. Rouſſeau confond *noter* avec *copier*. Ces deux verbes ne ſont pas ſynonymes: le compoſiteur *note* ce qu'il compoſe; celui qui a retenu un air peut le *noter* s'il eſt aſſez bon muſicien pour cela; mais celui qui *note* à ſon tour ce qu'il a ſous les yeux, ne fait alors que copier.

J. J. Rouſſeau auroit bien voulu avoir l'honneur de donner des ſignes pour *noter* la muſique; il indiqua les chiffres, non que ce fût une idée neuve, car pluſieurs l'avoient eue avant lui, mais comme un moyen plus heureux que celui de l'emploi des ſignes adoptés.

L'avantage des chiffres sur les notes est de désigner le degré, de tenir moins de place, parce que les chiffres se passent de l'échelle des cinq lignes ou de la portée, ainsi que des échelles postiches qu'on y a jointes au-dessus & au dessous; mais ils ont le défaut de demander une action de l'intelligence dont se passe la notation sur une échelle.

Dans la rapidité avec laquelle la musique doit être lue & exécutée, la plus petite chose qui ralentit l'action, *par le besoin de la réflexion*, y perd par cela seul plus qu'il ne peut gagner par toute autre qualité.

Les lignes & la simplicité du système des notes sont deux moyens que rien ne peut remplacer. Ces signes tiennent beaucoup d'espace, il est vrai, & c'est là leur défaut capital; mais aussi leur position sur une échelle qu'on a eu l'esprit de diminuer de moitié, en plaçant les notes entre comme sur les lignes, est d'une commodité si grande, que tous les peuples en usent, à peu d'exceptions près. (*De Momigny.*)

NOURRIR LES SONS, c'est non-seulement leur donner du timbre sur l'instrument, mais aussi les soutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laisser éteindre avant que cette valeur soit écoulée, comme on fait souvent. Il y a des musiques qui veulent des sons *nourris*, d'autres les veulent détachés, & marqués seulement du bout de l'archet.

(*J. J. Rousseau.*)

NOURRIR LES SONS. Le genre soutenu où il faut constamment *nourrir les sons* est fort difficile d'exécution, soit pour les voix, soit pour les instrumens à vent, & même pour ceux à archet ou à touches.

Il faut des moyens de voix & un art de chanter beaucoup plus difficile à atteindre pour *nourrir les sons* que pour les détacher. Il est cependant un *détaché* qui a aussi beaucoup de mérite, parce qu'il suppose un talent rare qu'on ne peut acquérir que par un long exercice accompagné de dispositions. Pourquoi voit-on les *bouffes* échouer dans les morceaux de musique d'église? C'est qu'ils ne savent pas *nourrir les sons*. *Traîner* les sons à la française n'est pas les *nourrir*.

Les sons ne doivent être soutenus pendant toute la valeur désignée par leur figure, qu'autant qu'ils ne terminent pas un sens partiel ou absolu; car alors il faut bien se garder de donner à la note sur la valeur de laquelle on doit respirer, non pour reprendre haleine, mais pour phraser la musique, toute la durée qu'elle comporteroit dans le corps de la phrase, & qu'elle ne comporte point lorsqu'elle la termine.

Cette règle, observée, *sans qu'ils s'en doutent*, par ceux qui ont le tact délicat, est l'une de celles que la réflexion & le sentiment m'ont fait trouver. (Voy. SOUTENU.) (*De Momigny.*)

NUNNIE, *s. f.* C'étoit, chez les Grecs, la chanson particulière aux nourrices. (Voyez CHANSON.)

O.

O. Cette lettre capitale, formée en cercle ou double C Ɔ, eſt, dans nos muſiques anciennes, le ſigne de ce qu'on appeloit *temps parfait*, c'eſt-à-dire, de la meſure triple ou à trois temps, à la différence du temps imparfait ou de la meſure double, qu'on marquoit par un C ſimple, ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ɔ.

Le temps parfait ſe marquoit quelquefois par un O pointé en dedans ou par un O barré. (Voy Temps.)

(*J. J. Rouſſeau.*)

OBLIGÉ, *adj.* On appelle *partie obligée*, celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne ſauroit retrancher ſans gâter l'harmonie ou le chant; ce qui la diſtingue des parties de rempliſſage, qui ne ſont ajoutées que pour une plus grande perfection d'harmonie, mais par le retranchement deſquelles la pièce n'eſt point mutilée. Ceux qui ſont aux parties de rempliſſage, peuvent s'arrêter quand ils veulent, & la muſique n'en va pas moins; mais celui qui eſt chargé d'une *partie obligée* ne peut la quitter un moment ſans faire manquer l'exécution.

Broſſard dit qu'*obligé* ſe prend auſſi pour contraint ou aſſujetti. Je ne ſache pas que ce mot ait aujourd'hui un pareil ſens en muſique. (Voyez Contraint.)

Obligé. Broſſard avoit raiſon de dire qu'*obligé* ſe prend auſſi pour *contraint* ou *aſſujetti*; car le contre-point *obligé* eſt celui qui eſt aſtreint à l'obſervation de règles dont le contre-point *libre* eſt affranchi.

La fugue eſt du contre-point *obligé*.

Le contre-point double, triple ou quadruple, ſont des obligations plus dures encore, & leur difficulté eſt d'autant plus grande, qu'ils ſont exigés à des intervalles qui en ſont moins ſuſceptibles, tels qu'à la ſeptième ou à la ſeconde.

Le contre-point *obligé* à l'octave eſt le plus facile, & c'eſt celui dont on fait le plus ſouvent uſage, parce qu'il réunit à la facilité de la compoſition, l'avantage d'être plus facilement ſaiſi que ceux qui ſont faits à la quinte ou à la quarte, ou à tout autre intervalle, leſquels, après avoir donné beaucoup de peine au contre-pointiſte, paſſent ſans être aperçus des auditeurs, & ſouvent même des exécutans.

(*De Momigny.*)

OCTACORDE, *ſ. m.* Inſtrument ou ſyſtème de muſique compoſé de huit ſons ou de ſept degrés. L'*octacorde* ou la lyre de Pythagore comprenoit les huit ſons exprimés par ces lettres *E. F. G. a. b. c. d. e.*, c'eſt-à-dire, deux tétracordes disjoints.

(*J. J. Rouſſeau.*)

Octacorde. Je dois faire remarquer ici encore que J. J. Rouſſeau fait toujours la faute volontaire de compter à chaque intervalle un degré de moins que le nombre que ſon nom indique, ce qui vient d'une fauſſe manière de voir qu'il avoit adoptée à cet égard, & qui eſt fort ſingulière, de la part d'un dialecticien comme lui.

Quand il définit l'*octacorde* un ſyſtème de huit ſons ou de ſept degrés, ne ſemble-t-il pas qu'il ſe trouve alors deux ſons ſur le même degré? car s'il y a huit ſons différens, & que chacun occupe un degré, il faut de toute néceſſité qu'il y ait autant de degrés que de ſons. Un *octacorde* comprend donc huit degrés, & ce qui cauſe l'erreur de Rouſſeau, c'eſt qu'il ne compte pas le point de départ pour un degré.

L'*octacorde* que formoit la lyre de Pythagore étoit *mi fa ſol la — ſi ut ré mi*, parce qu'étant prototype, elle devoit ſe compoſer des deux premiers tétracordes *ſi ut ré mi*, *mi fa ſol la*, placés d'une manière *disjointe*.

Les *octacordes* ſont les modes ou doubles ſyſtèmes anciens les plus ſimples après les eptacordes.

Chaque mode des Anciens n'étoit autre choſe qu'un des ſept eptacordes ou un des ſept *octacordes*.

Les *octacordes* aſcendans, rangés par ordre, ſont comme ci-après:

Octacordes dont les deux tétracordes ſont juſtes.

1. *Ut ré mi fa — ſol la ſi ut.*
2. *Sol la ſi ut — ré mi fa ſol.*
3. *Ré mi fa ſol — la ſi ut ré.*
4. *La ſi ut ré — mi fa ſol la.*
5. *Mi fa ſol la — ſi ut ré mi.*

Octacordes dont l'un des deux tétracordes eſt faux.

6. *Si ut ré mi* — fa sol la si.
7. Fa sol la si — *ut ré mi fa.*

Octacordes pris en deſcendant, dont les deux tétracordes ſont juſtes.

1. *Mi ré ut ſi — la ſol fa mi.*
2. *La ſol fa mi — ré ut ſi la.*
3. *Ré ut ſi la — ſol fa mi ré.*
4. *Sol fa mi ré — ut ſi la ſol.*
5. *Ut ſi la ſol — fa mi ré ut.*

Octacordes dont l'un des deux tétracordes eſt faux.

6. *Fa mi ré ut* — si la sol fa.
7. Si la sol fa — *mi ré ut ſi.*

C'eſt

C'est dans les tétracordes pris un à un, puis deux à deux & conjoints, & puis deux à deux & disjoints, qu'il faut chercher les premiers principes, tant de la musique des Anciens que de la nôtre. Ces combinaisons, aussi naturelles que canoniques, peuvent seules donner l'explication des systêmes anciens, & nous apprendre à les apprécier à leur juste valeur.

(*De Momigny.*)

OCTAVE, *s. f.* La première des consonnances dans l'ordre de leur génération. L'*octave* est la plus parfaite des consonnances; elle est, après l'unisson, celui de tous les accords dont le rapport est le plus simple: l'unisson est en raison d'égalité, c'est-à-dire, comme 1 est à 1; l'*octave* est en raison double, c'est-à-dire, comme 1 est à 2; les harmoniques des deux sons, dans l'un & dans l'autre, s'accordent tous sans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre intervalle. Enfin, ces deux accords ont tant de conformité, qu'ils se confondent souvent dans la mélodie, & que dans l'harmonie même on les prend presqu'indifféremment l'un pour l'autre.

Cet intervalle s'appelle *octave*, parce que, pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre, il faut passer par sept degrés, & faire entendre huit sons différens.

Voici les propriétés qui distinguent si singulièrement l'*octave* de tous les autres intervalles.

I. L'*octave* renferme entre ses bornes tous les sons primitifs & originaux. Ainsi, après avoir établi un systême ou une suite de sons dans l'étendue d'une *octave*, si l'on veut prolonger cette suite, il faut nécessairement reprendre le même ordre dans une seconde *octave* par une série semblable, & de même pour une troisième & pour une quatrième *octave*, où l'on ne trouvera jamais aucun son qui ne soit la réplique de quelqu'un des premiers. Une telle série est appelée *échelle de musique* dans sa première *octave*, & *réplique* dans toutes les autres. (Voyez ECHELLE & RÉPLIQUE.) C'est en vertu de cette propriété de l'*octave*, qu'elle a été appelée *diapason* par les Grecs. (Voyez DIAPASON.)

II. L'*octave* embrasse encore toutes les consonnances & toutes leurs différences, c'est-à-dire, tous les intervalles simples, tant consonnans que dissonans, & par conséquent toute l'harmonie. Etablissons toutes les consonnances sur un même son fondamental; nous aurons la table suivante:

$$\frac{120}{120}.\ \frac{100}{120}.\ \frac{96}{120}.\ \frac{90}{120}.\ \frac{80}{120}.\ \frac{75}{120}.\ \frac{72}{120}.\ \frac{80}{120}.$$

qui revient à celle-ci:

$$1.\ \frac{5}{6}.\ \frac{4}{5}.\ \frac{3}{4}.\ \frac{2}{3}.\ \frac{5}{8}.\ \frac{3}{8}.\ \frac{1}{2}.$$

où l'on trouve toutes les consonnances dans cet ordre: la tierce mineure, la tierce majeure, la quarte, la quinte, la sixte mineure, la sixte majeure, & enfin l'*octave*. Par cette table on voit que les consonnances simples sont toutes contenues entre l'*octave* & l'unisson; elles peuvent même être entendues toutes à la fois dans l'étendue d'une *octave* sans mélange de dissonances. Frappez à la fois ces quatre sons *ut mi sol ut*, en montant du premier *ut* à son *octave*; ils formeront entr'eux toutes les consonnances, excepté la sixte majeure, qui est composée, & ne formeront nul autre intervalle. Prenez deux de ces mêmes sons comme il vous plaira, l'intervalle en sera toujours consonnant. C'est de cette union de toutes les consonnances que l'accord qui les produit s'appelle *accord parfait*.

L'*octave* donnant toutes les consonnances, donne par conséquent aussi toutes leurs différences, & par elles tous les intervalles simples de notre systême musical, lesquels ne sont que ces différences mêmes. La différence de la tierce majeure à la tierce mineure donne le semi-ton mineur; la différence de la tierce majeure à la quarte donne le semi-ton majeur; la différence de la quarte à la quinte donne le ton majeur, & la différence de la quinte à la sixte majeure donne le ton mineur. Or, le semi-ton mineur, le semi-ton majeur, le ton mineur & le ton majeur sont les seuls élémens de tous les intervalles de notre musique.

III. Tout son consonnant avec un des termes de l'*octave* consonne aussi avec l'autre; par conséquent, tout son qui dissone avec l'un dissone avec l'autre.

IV. Enfin, l'*octave* a encore cette propriété, la plus singulière de toutes, de pouvoir être ajoutée à elle-même, triplée & multipliée à volonté, sans changer de nature, & sans que le produit cesse d'être une consonnance.

Cette multiplication de l'*octave*, de même que sa division, est cependant bornée, à notre égard, par la capacité de l'organe auditif, & un intervalle de huit *octaves* excède déjà cette capacité. (Voyez ETENDUE.) Les *octaves* mêmes perdent quelque chose de leur harmonie en se multipliant; &, passé une certaine mesure, tous les intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à saisir: une double *octave* commence déjà d'être moins agréable qu'une *octave* simple; une triple qu'une double; enfin, à la cinquième *octave*, l'extrême distance des sons ôte à la consonnance presque tout son agrément.

C'est de l'*octave* qu'on tire la génération ordonnée de tous les intervalles par des divisions & subdivisions harmoniques. Divisez harmoniquement l'*octave* 3, 6 par le nombre 4, vous aurez d'un côté la quarte 3, 4, & de l'autre la quinte 4, 6.

Divisez de même la quinte 10, 15, harmoniquement par le nombre 12, vous aurez la tierce mineure 10, 12 & la tierce majeure 12, 15; enfin, divisez la tierce majeure 72, 90 encore harmoniquement par le nombre 80, vous aurez le ton mineur 72, 80, ou 9, 10, & le ton majeur 80, 90, ou 8, 9, &c.

Il faut remarquer que ces diviſions harmoniques donnent toujours deux intervalles inégaux, dont le moindre eſt au grave & le grand à l'aigu ; que ſi l'on fait les mêmes diviſions, ſelon la proportion arithmétique, on aura le moindre intervalle à l'aigu & le plus grand au grave. Ainſi l'*octave* 2, 4, partagée arithmétiquement, donnera d'abord la quinte 2, 3 au grave, puis la quarte 3, 4 à l'aigu. La quinte 4, 6 donnera premièrement la tierce majeure 4, 5, puis la tierce mineure 5, 6, & ainſi des autres. On auroit les mêmes rapports en ſens contraire, ſi, au lieu de les prendre, comme je fais ici, par les vibrations, on les prenoit par les longueurs des cordes. Ces connoiſſances, au reſte, ſont peu utiles en elles-mêmes, mais elles ſont néceſſaires pour entendre les vieux auteurs.

Le ſyſtème complet & rigoureux de l'*octave* eſt compoſé de trois tons majeurs, deux tons mineurs & deux ſemi-tons majeurs. Le ſyſtème tempéré eſt de cinq tons égaux & deux ſemi-tons, formant entr'eux autant de degrés diatoniques ſur les ſept ſons de la gamme juſqu'à l'*octave* du premier. Mais comme chaque ton peut ſe partager en deux ſemi-tons, la même *octave* ſe diviſe auſſi chromatiquement en douze intervalles d'un ſemi-ton chacun, dont les ſept précédens gardent leur nom, & les cinq autres prennent chacun le nom du ſon diatonique le plus voiſin, au-deſſous par dièſe & au-deſſus par bémol. (Voyez Echelle.)

Je ne parle point ici des *octaves* diminuées ou ſuperflues, parce que cet intervalle ne s'altère guère dans la mélodie & jamais dans l'harmonie.

Il eſt défendu, en compoſition, de faire deux *octaves* de ſuite, entre différentes parties, ſurtout par mouvement ſemblable ; mais cela eſt permis, & même élégant, fait à deſſein & à propos, dans toute la ſuite d'un air ou d'une période : c'eſt ainſi que, dans pluſieurs *concerto*, toutes les parties reprennent par intervalles le rippiéno à l'*octave* ou à l'uniſſon.

Sur la règle de l'*octave*, voyez Règle.

Octave juste. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Cet intervalle eſt, après l'uniſſon, la ſeule conſonnance parfaite qui exiſte ſous le rapport de l'harmonie ſimultanée.

L'*octave* de la tonique ſe forme du premier & du huitième degré de l'échelle ; celle de la ſeconde, du ſecond & du neuvième ; & ainſi des autres. Il n'y a que ſept notes, parce que la nature n'a créé que ſept degrés diatoniques.

Le huitième n'eſt que la répétition du premier ; le neuvième, celle du ſecond ; le dixième, celle du troiſième ; le onzième, celle du quatrième ; le douzième, celle du cinquième ; le treizième, celle du ſixième ; le quatorzième, celle du ſeptième. Dans cette ſeconde échelle, compoſée des mêmes individus que la première, les objets ne ſont plus de la même dimenſion que dans la première, mais réduits de moitié chacun. Dans la troiſième échelle, qui eſt la copie fidèle des deux premières, quant à une certaine *identité* des objets, les notes n'y ſont plus que du quart de leur grandeur première ; dans la quatrième échelle, que du huitième ; dans la cinquième échelle ou octave, que du ſeizième de leur dimenſion première ; dans la ſixième échelle, que du trente-deuxième de cette dimenſion, & ainſi de ſuite : en ſorte qu'à chaque *octave* de plus, priſe à l'aigu, les objets ſont vus ou ſentis ſous un angle de moitié plus petit que dans la précédente. C'eſt l'inverſe quand on procède de l'aigu au grave ; car l'image, ou plutôt l'objet lui-même, double alors de dimenſion à chaque réplique ; car l'*octave* ſe nomme auſſi *réplique*.

Les chiffres étant au nombre de dix, ſavoir, neuf ſimples & un double, l'*octave* arithmétique eſt une onzième.

Exemple.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

Auſſi, quand on veut faire marcher ce clavier avec le clavier général de la muſique, il s'y trouve du mécompte, & l'on eſt obligé de ſuppoſer plus de cordes & d'intervalles différens que n'en comporte l'échelle muſicale.

L'*octave* étant en rapport double au grave & ſous-double à l'aigu, & les échelons de l'échelle des nombres, allant toujours en augmentant à chaque *octave*, elle finit par n'être plus en proportion avec celle des ſons, qui demeure la même dans toutes.

Par exemple, l'*octave* de *mi* 5 étant 10, l'*octave* de 10 étant 20, celle de 20 eſt 40, & l'*octave* de 40 eſt par conſéquent 80. Or, de 40 à 80, il y a donc 40 degrés arithmétiques dans une ſeule *octave* ; & ſi l'on veut placer ſur chacun une des cordes de l'échelle muſicale, il faut trouver dans cette *octave* de cette échelle quarante cordes différentes, ſinon on ſent que l'échelle des nombres ne meſurera plus celle des ſons.

Voici comme les monocordiſtes ſe tirent de cette difficulté, & créent dans la muſique des degrés qui n'y peuvent exiſter.

40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52
mi	#	#	#	*fa*	#	#	#	*ſol*	#	#	#	*la*

53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
#	#	#	#	#	#	#	*ſi*	#	#	#	*ut*	#	#
67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80.
#	#	#	#	#	*ré*	#	#	#	#	#	#	#	*mi*

Tel eſt le tableau dans lequel s'expliquent les mathématiciens.

De quoi les muſiciens doivent-ils être choqués dans cette application des nombres au clavier général du ton d'*ut* ?

De voir le *mi* naturel ſéparé du *fa* par trois *mi* dièſes différens.

Mais, diront les savans, le *fa* 11, c'est-à-dire, le *fa* que produit la onzième partie de la corde UT, 1, n'ayant son *octave* qu'au 22ᵉ. de cette corde, & ce *fa* 22 n'ayant la sienne qu'à 44, c'est-à-dire, à la quarante-quatrième partie de la corde UT, il faut bien que nous remplissions l'intervalle de 40 à 44 par trois *mi* dièses.

Mais si ces intervalles n'existent pas dans la musique, vous en sortez nécessairement en les supposant, & les faisant figurer ainsi.

Tant pis pour la musique & pour les musiciens.

On conçoit un *mi* ♯ différent du *fa* naturel, fourni par le genre enharmonique; mais c'est tout ce que l'on peut placer, musicalement parlant, entre *mi* 40 & *fa* 44.

Le reste est imaginaire, & par conséquent deux de ces dièses sont de la gamme de vos chiffres & des proportions mathématiques, & non des intervalles du systême musical. Vous voulez donc évidemment ici adapter l'une à l'autre deux échelles qui ne se mesurent pas mutuellement, quand vous ne mettez pas plus d'intervalle entre *fa* 44 & *sol* 48, qu'entre *mi* 40 & *fa* 44?

L'intervalle de 44 à 48, qui n'est pas plus grand que celui de 40 à 44, ou qui l'est moins, peut-il mesurer exactement l'intervalle *fa sol*, qui est le double de cet intervalle *mi fa* de 40 à 44?

Vous placez trois dièses entre le demi-ton *mi fa*; mais pour être conséquent, il faudroit en placer six entre le ton *fa sol*, & vous n'en placez cependant que trois, parce que l'*octave* du *sol* 24 est le *sol* 48. Or, ce *sol* venant forcément à 48, il faut bien que vous l'y placiez; il n'y a pas à balancer là-dessus.

Ce n'est pas tout: où voulez vous que le musicien prenne les trois dièses que vous placez entre *la* & *za*, qui est le *si* bémol?

L'intervalle du *la* au *si* bémol est-il aussi grand que celui de *sol* à *la*, pour que vous logiez ainsi autant de cordes dans l'un que dans l'autre?

Les trois dièses de *la* à *si* ♭ sont-ils égaux aux trois dièses qui sont entre *sol* & *la*? Qu'est-ce que cette note *za* que vous placez ici entre *la* & *si*? On voit bien que vous en faites une *huitième note diatonique*; mais ignorez-vous qu'il n'y en a que *sept*, ni plus ni moins? (Voy. *Recherches sur la théorie de la Musique*, par M. Jamard, pages 40 & 41, édition de Rouen, 1769.)

L'abbé Feytou appelle ce *za vj* pour déguiser son plagiat; mais le nom n'y fait rien, c'est la chose qui est tout, & cette chose est une huitième note que l'on se trouve conduit à établir malgré la nature & les musiciens, quoique ce ne soit que pour expliquer la nature qu'on a recours à cette huitième note de l'invention des monocordistes.

Je suppose, pour un instant, que cette note *za* existe dans la gamme diatonique, & qu'il y ait réellement *huit notes*. Si la distance du *la* à *ut* ne s'est point agrandie par cette addition de la huitième note; si l'intervalle de ce *la* à l'*ut* est demeuré une tierce mineure, il est impossible qu'on puisse loger entre cette note & cet *ut* trois *la* dièses différens, un *za* naturel & trois *za* dièses, un *si* naturel & trois dièses; car une tierce mineure n'est pas peuplée de treize cordes musicales différentes dans aucun des trois genres qui existent dans la musique.

Entre *la* & *si* on ne peut intercaler que le *si* ♭ ou le *la* chromatique, & entre *si* & *ut* que le *si* ♯ enharmonique; ce qui fait, en tout, six cordes, *la la* ♯ *si* ♭ *si si* ♯ *ut*; les autres ne pouvant appartenir qu'à une gamme non musicale, il est clair qu'il faut les retrancher, si l'on veut se renfermer dans les bornes de la musique.

On pourroit cependant ajouter encore un *ut* ♭, & voici comment, *la si* ♭, *ut si* ♭, *la* ♯ *si*, *ut si*, *si* ♯ *ut* ♯.

L'embarras augmente bien davantage, d'*ut* 64 à *ré* 72, où le ton qu'il y a de l'*ut* au *ré* se trouve divisé en neuf degrés par les nombres 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71 & 72.

Que faire de ces divisions *comatiques*, si simples & si naturelles dans la spéculation, & si compliquées, si chimériques & si extraordinaires dans la pratique?

Quelle voix ou quel instrument procède par comma?

Disons mieux, quelle oreille, quel mortel peut goûter un systême qui n'est ni celui de ses organes, ni celui de la musique?

Il est évident que l'échelle des nombres ne peut cadrer avec celle du systême musical, parce que cette dernière est constamment la même dans chaque *octave*, & que celle des nombres va doublement sans cesse, ne contenant, dans sa première *octave*, qu'une seule corde UT 1; dans sa seconde, que deux UT 2, & *sol* 3; dans sa troisième quarte, UT 4, *mi* 5, *sol* 6 & *za* ou *si* ♭ 7.

Dans sa quatrième huit, *ut* 8, *ré* 9, *mi* 10, *fa* 11, *sol* 12, *la* 13, *za* ou *si* ♭ 14, & *si* 15.

Dans sa cinquième, elle en contient seize, *ut* 16, *ut* ♯ 17, *ré* 18, *ré* ♯ 19, *mi* 20, *mi* ♯ 21, *fa* 22, *fa* ♯ 23, *sol* 24, *sol* ♯ 25, *la* 26, *la* ♯ 27, *za* 28, *za* ♯ 29, *si* 30 & *si* ♯ 31.

Dans la sixième *octave*, cette échelle des nombres en contient 32, savoir, *ut* 32, *ut* ♯ 33, *ut* ♯ plus dièse 34, *ut* ♯ encore plus dièse 35, *ré* 36, *ré* ♯ 37, *ré* ♯ 38, *ré* ♯ 39, *mi* 40, *mi* ♯ 41, *mi* plus dièse 42, *mi* trois fois dièse 43, *fa* 44, *fa* ♯ 45, *fa* ♯ 46, *fa* ♯ 47, *sol* 48, *sol* ♯ 49, *sol* ♯ 50, *sol* ♯ 51, *la* 52, *la* ♯ 53, *la* ♯ 54, *la* ♯ 55, *za* 56, *za* ♯ 57, *za* ♯ 58, *za* ♯ 59, *si* 60, *si* ♯ 61, *si* ♯ 62 & *si* ♯ 63.

La septième en contient 64.

La huitième, 128, & par conséquent cent quinze

de plus que le clavier du forté-piano, cent & une de plus que mon grand ſyſtème, qui eſt le ſeul vrai, le ſeul complet.

L'échelle des nombres eſt donc hors de toute proportion avec celle du ſyſtème muſical, & ne s'accorde avec ce ſyſtème que pour ce qui concerne les *octaves*, qui vont toujours doublant ou diminuant de moitié à chacune, ſuivant que l'*octave* eſt priſe au grave ou à l'aigu.

Chanter ou jouer à l'*octave* à l'aigu d'une autre partie, c'eſt donc faire les mêmes notes dans des dimenſions une fois plus petites; c'eſt raccourcir de moitié la colonne d'air ou la corde qui les produit. Chanter & jouer à l'*octave* au-deſſous, & toutes choſes étant égales d'ailleurs, c'eſt doubler la colonne d'air, ou c'eſt ſe ſervir de cordes ou de tuyaux d'une dimenſion double. *La magie de l'octave conſiſte donc dans la reproduction des mêmes objets dans des dimenſions différentes.*

Elle n'eſt pas la ſeule conſonnance, parce qu'une conſonnance, ſelon la ſeule vraie définition qu'on en devroit donner, *eſt un intervalle auquel deux chants différens s'accordent, & ne forment entr'eux qu'un ſeul & même tout muſical.* Or, comme on ne chante pas ſeulement à l'*octave juſte*, mais que deux parties qui ſont à la tierce ou à la ſixte l'une de l'autre s'accordent très-bien auſſi, & ne forment qu'un tout, qu'une même muſique, il s'enſuit néceſſairement qu'il y a trois conſonnances différentes, c'eſt-à-dire, trois intervalles ou diſtances auxquels deux parties peuvent cheminer harmoniquement enſemble.

Mais la tierce & la ſixte ſont tantôt majeures & tantôt mineures, ſelon les dégrés de l'échelle, au lieu que l'*octave* eſt toujours juſte pour être conſonnante; car ce n'eſt que comme répétant exactement le même ſyſtème qu'elle eſt *conſonnante*.

On l'a nommée *conſonnance parfaite*, non eu égard à ſon excellence & à ſa perfection, ſous le rapport de l'unité, mais uniquement à cauſe de ſon *invariabilité*.

La *quinte* ceſſant d'être *conſonnante* lorſqu'elle ceſſe d'être juſte, ayant, aux yeux des théoriciens, la même invariabilité, eſt nommée, comme l'*octave*, *conſonnance parfaite*. Mais on ne peut faire une mépriſe plus lourde, & commettre une faute plus grave que de confondre ainſi deux choſes qui n'ont aucune parité.

Qu'a de commun la quinte avec l'*octave?*

Deux parties peuvent-elles cheminer harmonieuſement enſemble à la quinte juſte l'une de l'autre?

Non, aſſurément, puiſque nous défendons expreſſément de faire deux quintes juſtes de ſuite entre ces deux mêmes parties, & ſurtout par mouvement ſemblable. Donc vous avez tort de dire que la quinte eſt une conſonnance; car une *conſonnance*, ſelon la ſeule définition que puiſſe admettre le bon ſens & la raiſon, eſt un intervalle auquel deux voix ou deux parties quelconques peuvent cheminer enſemble à la ſatisfaction de l'oreille, qui eſt charmée de leur union.

Non-ſeulement vous avez la mal-adreſſe de placer la quinte parmi les conſonnances, mais pour faire mieux reſſortir votre balourdiſe, vous allez la placer à côté de l'*octave*, en la décorant du titre de *conſonnance parfaite*. Cela eſt par trop révoltant.

Si la quinte étoit une conſonnance, deviendroit-elle diſſonance en ſe renverſant?

L'*octave*, la tierce & la ſixte deviennent-elles diſſonantes lorſqu'on les place à l'*octave* au-deſſus ou au-deſſous?

Non, il eſt vrai, & je n'y avois pas penſé encore.

Vous devez comprendre que, ſi la quinte étoit une conſonnance, la quarte, qui eſt ſon renverſement, en ſeroit une auſſi; car le renverſement d'une conſonnance eſt lui-même une conſonnance.

Quand vous convenez que cette quarte, qui n'eſt que la quinte renverſée, eſt une *diſſonance*, comment ne ſoupçonnez-vous pas au moins que cette quinte n'eſt pas une *conſonnance parfaite*, & que c'eſt le comble de la déraiſon, que de placer à côté de l'*octave* un intervalle ſi près d'être diſſonant, qu'il ne faut que le renverſer pour qu'il le devienne?

Mais ſi la quinte n'étoit pas une conſonnance, elle n'entreroit pas dans l'accord parfait; autrement il faudroit que vous convinſſiez, à votre tour, que l'acord parfait eſt diſſonant, & j'eſpère que vous n'articulerez pas une pareille héréſie?

Non, aſſurément; mais ne vous hâtez pas de croire à votre triomphe. Je vais détruire l'objection que vous trouvez concluante, & vous remettre dans le même embarras d'où vous croyiez être ſorti.

Sachez que dans *ut mi ſol ut*, quoiqu'il y ait une quinte, *ut ſol*, & une quarte, *ſol ut*, *ni la quinte ni la quarte ne ſont amenées dans cet accord par l'*HARMONIE; que la quarte ne s'y trouve que comme étant l'*octave* de l'*ut* au-deſſous, & non pas comme quarte de *ſol*, car vous ſentez que vous ſeriez pris dans vos propres filets, s'il y avoit une quarte en qualité de quarte dans cet accord, puiſque tous les muſiciens & les conſervatoires, les phyſiciens & les monocordiſtes diſent aſſez généralement que la quarte eſt une diſſonance. Si la quarte *ſol ut* étoit donc une diſſonance, & qu'elle fût admiſe en cette qualité dans l'accord parfait *ut mi ſol ut*, il eſt inconteſtable que cette quarte rendroit cet accord parfait *diſſonant*. Or, comme *accord parfait* & *diſſonant* ſont des choſes qui ſe repouſſent, parce qu'elles impliquent contradiction, il eſt clair qu'elles prouvent que ce ne peut être comme quarte que *ſol* & *ut* ſe trouvent enſemble dans cet accord. L'*ut*, comme nous l'avons déjà dit, n'eſt donc là que pour doubler l'*ut* au-deſſous par ſon *octave*.

Le *ſol* n'y eſt ni comme quarte au-deſſous de l'*ut*

d'en haut, ni comme quinte au-dessous de l'*ut* d'en bas, parce que ce n'est ni avec des quartes ni avec des quintes que l'on forme ou bâtit des accords, mais avec des consonnances seulement, & ces consonnances sont des *octaves justes*, des tierces ou des sixtes majeures ou mineures. D'où il suit que ce n'est jamais qu'en qualité de tierce directe ou renversée, ou en qualité d'unisson dont le renversement est l'*octave*, que les notes sont appelées successivement dans une association de notes, pour y former un ensemble réel que l'on nomme *accord*, parce que ces sons s'y accordent entr'eux. La quinte *sol* ne figure donc dans cet accord que comme appelée par le *mi*, dont *sol* est la tierce mineure; car ni l'*ut* d'en bas ni celui d'en haut ne peuvent s'y introduire, aucune note n'ayant le droit d'en appeler une autre dans un accord, à moins qu'elle ne soit son *octave*, sa *tierce* ou sa *sixte*, parce que ces intervalles sont les seuls consonnans, & que ce n'est qu'en cette qualité que chaque note est admise dans les accords, ceux-ci ne pouvant se former qu'avec ce qui s'accorde.

Mais y a-t-il moins, pour cela, une quinte & une quarte dans *ut mi sol*, lorsqu'*ut sol* & *sol ut* y existent réellement, en quelque qualité que ce soit?

A la vérité, *ut sol* & *sol ut* sont incontestablement dans *ut mi sol ut*, mais voici comment ces deux intervalles peuvent y figurer sans détruire l'union qui règne entre ces quatre notes.

Pour être introduite dans un accord, il faut qu'une note soit l'unisson, l'*octave*, la tierce ou la sixte de celle qui l'y amène ou l'appelle.

Mais il faut observer que les accords se composent d'un, de deux ou de trois étages différens, qui sont chacun d'une tierce majeure ou mineure, sans compter ceux qui résultent des *octaves* que l'on peut y ajouter, en telle quantité que ce soit.

Pour former un accord à un étage, il suffit de joindre à une note sa tierce majeure ou mineure au-dessus ou au-dessous, ou sa sixte majeure ou mineure aussi au-dessus ou au-dessous; ou, si l'on se contente de l'unisson & de ses renversemens, qui sont les diverses *octaves*, alors il suffira d'user de ces intervalles, qui peuvent être toujours ajoutés à eux-mêmes & à tous les autres.

Mais faisant abstraction, pour le moment, de l'unisson & de ses renversemens, pour ne nous occuper que des tierces seulement, nous dirons donc qu'il ne suffit pas, dans un accord à deux étages, ou composé de deux tierces, que la seconde tierce soit majeure ou mineure, car elle ne peut être majeure qu'autant que la première tierce est mineure, sans quoi cette tierce seroit bien d'accord avec la note dont elle seroit quinte superflue, comme seconde tierce majeure au-dessus.

Ainsi donc il y a deux choses à considérer dans la formation d'un accord: 1°. de n'accoupler que des consonnances ou des tierces majeures ou mineures, & 2°. qu'en accouplant ces tierces, pour second étage elles ne forment pas, avec la base du premier, un intervalle *inharmonique*; 3°. il faut, pour que l'accord soit consonnant, c'est-à-dire, apte à terminer une période finale, qu'il ne renferme aucun des intervalles qui s'opposent à ce qu'un accord forme un sens absolu, tels sur la basse, que la fausse quinte, la septième mineure, la quarte juste ou superflue, ou la seconde majeure ou superflue; car alors on auroit bien un accord, puisque ces intervalles sont harmoniques, mais non pas un accord parfait ni consonnant.

En conséquence, un accord parfait est donc toujours composé de deux tierces, l'une majeure & l'autre mineure, & non de deux majeures, qui ne forment pas un accord, ni de deux tierces majeures qui en forment un qui n'est pas consonnant ou concluant.

Observations.

Dissonnant ne signifie pas *discordant*, mais sonnant de manière à faire connoître que le discours musical ou la période n'est pas terminée. La dissonance est une sorte de conjonction qui demande une suite.

Quoiqu'il y ait dans plusieurs accords des sons qui semblent se heurter, il ne faut pas en conclure que l'on compose les accords avec des élémens qui se repoussent; car, au contraire, la dissonance la plus choquante n'y est admise que comme *consonnance*. Voici comment:

Le *fa* de *sol si ré fa* ne vient pas prendre place dans cet accord comme septième mineure au-dessus, ni comme seconde majeure au-dessous, mais comme tierce mineure de *ré*: ainsi donc c'est en qualité de consonnance que ce *fa* est introduit dans cet ensemble de notes, dont il vient augmenter l'harmonie. Mais ce *fa*, tierce de *ré*, ne peut être entendu avec *si* sans qu'on ne sente la dissonance de la fausse quinte, &, avec *sol*, sans qu'on ne sente celle de la septième *sol fa*; sans cela, un accord de septième seroit naturellement plus harmonieux qu'un accord parfait; mais si, d'un côté, le *fa* amène une consonnance de plus, qui est *ré fa*, il produit, de l'autre, deux dissonances, & c'est ce qui fait que les trois consonnances *sol si*, *si ré* & *ré fa*, entendues à la fois, ont un effet moins consonnamment harmonieux que *sol si ré*, privé de cette troisième tierce, qui est un accroissement réel d'harmonie, mais qui est plus que contre-balancé par *si fa* & *sol fa*, surtout dans les renversemens de cet accord de septième, où la seconde & le triton se font sentir.

Il résulte de ce qui précède, qu'il n'y a point d'intervalle appelé dans un accord comme dissonant; en conséquence il n'y a, sous ce point de vue, ni quarte ni quinte dans *ut mi sol ut*; la quarte *sol ut* & la quinte *ut sol*, qui s'y font remarquer secondaire-

ment, nuisent chacune à l'ensemble harmonique de cet accord.

Il résulte encore, relativement à la quinte, à la quarte & à l'accord parfait, qu'une quinte qui n'est que la tierce de la tierce & qui est juste, peut, quoiqu'étant quinte de la note de basse, être entendue dans l'accord parfait, sans y nuire assez par son excès de variété, qui ne s'oppose à ce que cet intervalle ne soit une consonnance, pour empêcher que cet accord ne soit consonnant au total.

Que la quarte, qui n'est quarte que d'une partie accessoire & non de la note de basse, peut être également soufferte dans cet accord, sans en détruire la consonnance, ainsi que dans celui de tierce & sixte *mi sol ut* qui est son premier renversement, mais non dans l'accord de quarte & sixte *sol ut mi;* car dans celui-là, la quarte frappant comme tel sur la basse, elle en détruit assez l'harmonie pour que cet accord ne soit plus un repos absolu, mais passager seulement, & comme peuvent l'être tous les accords dissonans placés au conséquent de la cadence.

L'accord de quarte & sixte n'est cependant pas un accord positivement dissonant; il n'est pas non plus un accord consonnant, mais *mitoyen*, quoique l'accord seul soit une dissonance avérée.

C'est ainsi que la *quinte* est mitoyenne entre la consonnance & la dissonance harmoniques; ce qui fait qu'on peut, à la rigueur, faire une suite de quintes justes, pourvu que ce soit par mouvement contraire entre les deux parties qu'ils forment.

(*De Momigny.*)

OCTAVIER, *v. n.* Quand on force le vent dans un instrument à vent, le son monte aussitôt à l'octave; c'est ce qu'on appelle *octavier.* En renfonçant ainsi l'aspiration, l'air renfermé dans le tuyau, & contraint par l'air extérieur, est obligé, pour céder à la vitesse des oscillations, de se partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau, & c'est ainsi que chacune de ces moitiés sonne l'octave du tout. Une corde de violoncelle *octavie* par un principe semblable, quand le coup d'archet est trop brusque ou trop voisin du chevalet. C'est un défaut dans l'orgue quand un tuyau *octavie;* cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

ODE, *s. f.* Mot grec qui signifie *chant* ou *chanson.*

ODEUM, *s. m.* C'étoit, chez les Anciens, un lieu destiné à la répétition de la musique qui devoit être chantée sur le théâtre, comme est, à l'Opéra de Paris, le petit théâtre du Magasin. (Voy. MAGASIN.)

On donnoit quelquefois le nom d'*odeum* à des bâtimens qui n'avoient point de rapport au théâtre. On lit dans Vitruve, que Périclès fit bâtir un *odeum* où l'on diputoit des prix de musique; & dans Pausanias, qu'Hérode l'Athénien fit construire un magnifique *odeum* pour le tombeau de sa femme.

Les écrivains ecclésiastiques désignent quelquefois le chœur d'une église par le mot *odeum.*

ODEUM. On nomme ainsi actuellement à Paris le théâtre qui avoit été bâti pour les comédiens français, qui a été occupé quelque temps par l'Opéra seria & buffa, & qui l'est maintenant par une troupe française, formant un théâtre secondaire sous la direction de M. Picard.

ŒUVRE. Ce mot est masculin pour désigner un des ouvrages de musique d'un auteur. On dit le troisième *œuvre* de Corelli, le cinquième *œuvre* de Vivaldi, &c., mais ces titres ne sont plus guère en usage. A mesure que la musique se perfectionne, elle perd ces noms pompeux par lesquels nos Anciens s'imaginoient la glorifier. (*J. J. Rousseau.*)

ŒUVRE. Malgré ce que dit ici Rousseau, le mot *œuvre* s'emploie toujours, en musique, pour désigner chaque ouvrage des bons comme des mauvais compositeurs.

Autrefois on ne connoissoit pas cette multiplicité d'*œuvres* que des hommes sans talent distingué & d'une stérile abondance font actuellement paroître dans l'espace de quelques années. Il est vrai qu'on a la vanité d'intituler du mot d'*œuvre* une bluette de deux pages, & qu'avec ce moyen on en a bientôt fait une centaine.

Il est cependant des hommes du plus grand mérite qui, semblables à Voltaire dans les lettres, se sont présentés au temple de Mémoire avec un gros bagage musical: tels sont Boccherini & Haydn. Mozart eût eu le même nombre d'enfans de son beau génie, s'il n'eût pas été arrêté au milieu de sa carrière; mais il est plus immortel dans une vingtaine d'*œuvres*, que ne le seront jamais ceux qui ne cessent de faire gémir la presse, & les connoisseurs de leurs innombrables & chétives productions. (*De Momigny.*)

ONZIÈME, *s. f.* Réplique ou octave de la quarte. Cet intervalle s'appelle *onzième*, parce qu'il faut former *onze* sons diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre.

M. Rameau a voulu donner le nom de *onzième* à l'accord qu'on appelle ordinairement *quarte;* mais comme cette dénomination n'est pas suivie, & que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même accord d'un 4, & non pas d'un 11, il faut se conformer à l'usage. (Voyez ACCORD, QUARTE, SUPPOSITION.)

OPÉRA, *s. m.* Spectacle dramatique & lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux arts, dans la représentation d'une action passionnée,

pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt & l'illusion.

Les parties constitutives d'un *opéra* sont, le poëme, la musique & la décoration. Par la poésie on parle à l'esprit, par la musique à l'oreille, par la peinture aux yeux; & le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur & y porter à la fois la même impression par divers organes. De ces trois parties, mon sujet ne me permet de considérer la première & la dernière que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la seconde; ainsi je passe immédiatement à celle-ci.

L'art de combiner agréablement les sons peut être envisagé sous deux aspects très-différens. Considérée comme une institution de la nature, la musique borne son effet à la sensation & au plaisir physique qui résulte de la mélodie, de l'harmonie & du rhythme: telle est ordinairement la musique d'église; tels sont les airs à danser, & ceux des chansons. Mais comme partie essentielle de la scène lyrique, dont l'objet principal est l'imitation, la musique devient un des beaux arts, capable de peindre tous les tableaux, d'exciter tous les sentimens, de lutter avec la poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, & d'en triompher en la couronnant.

Les sons de la voix parlante n'étant ni soutenus ni harmoniques sont inappréciables, & ne peuvent par conséquent s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante & des instrumens, au moins dans nos langues, trop éloignées du caractère musical; car on ne sauroit entendre les passages des Grecs sur leur manière de réciter, qu'en supposant leur langue tellement accentuée, que les inflexions du discours, dans la déclamation soutenue, formassent entr'elles des intervalles musicaux & appréciables. Ainsi l'on peut dire que leurs pièces de théâtre étoient des espèces d'*opéra*; & c'est pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*opéra* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le chant au discours dans nos langues, il est aisé de sentir que l'intervention de la musique, comme partie essentielle, doit donner au poëme lyrique un caractère différent de celui de la tragédie & de la comédie, & en faire une troisième espèce de drame, qui a ses règles particulières; mais ses différences ne peuvent se déterminer sans une parfaite connoissance de la partie ajoutée, des moyens de l'unir à la parole, & de ses relations naturelles avec le cœur humain: détails qui appartiennent moins à l'artiste qu'au philosophe, & qu'il faut laisser à une plume faite pour éclairer tous les arts, pour montrer à ceux qui les professent les principes de leurs règles, & aux hommes de goût les sources de leurs plaisirs.

En me bornant donc sur ce sujet à quelques observations plus historiques que raisonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au théâtre un genre lyrique ainsi que nous, & que ce qu'ils appeloient de ce nom ne ressembloit point au nôtre: comme ils avoient beaucoup d'accent dans leur langue & peu de fracas dans leurs concerts, toute la poésie étoit musicale, & toute la musique déclamatoire: de sorte que leur chant n'étoit presque qu'un discours soutenu, & qu'ils chantoient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs poëmes; ce qui, par imitation, a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule usage de dire *je chante* quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appeloient genre lyrique en particulier, c'étoit une poésie héroïque dont le style étoit pompeux & figuré, laquelle s'accompagnoit de la lyre ou cithare préférablement à tout autre instrument. Il est certain que les tragédies grecques se récitoient d'une manière très-semblable au chant, qu'elles s'accompagnoient d'instrumens, & qu'il y entroit des chœurs.

Mais si l'on veut pour cela que ce fussent des *opéras* semblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *opéras* sans airs; car il me paroît prouvé que la musique grecque, sans en excepter même l'instrumentale, n'étoit qu'un véritable récitatif. Il est vrai que ce récitatif, qui réunissoit le charme des sons musicaux à toute l'harmonie de la poésie & à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le récitatif moderne, qui ne peut guère ménager un de ces avantages qu'au dépens des autres. Dans nos langues vivantes, qui se ressentent, pour la plupart, de la rudesse du climat dont elles sont originaires, l'application de la musique à la parole est beaucoup moins naturelle. Une prosodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la mesure; des syllabes muettes & sourdes, des articulations dures, des sons peu éclatans & moins variés, se prêtent difficilement à la mélodie; & une poésie cadencée uniquement par le nombre des syllabes prend une harmonie peu sensible dans le rhythme musical, & s'oppose sans cesse à la diversité des valeurs & des mouvemens. Voilà des difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours & de vers, de se faire une langue propre; & cette langue, qu'on appela *lyrique*, fut riche ou pauvre, à proportion de la douceur ou de la rudesse de celle dont elle étoit tirée.

Ayant en quelque sorte préparé la parole pour la musique, il fut ensuite question d'appliquer la musique à la parole, & de la lui rendre tellement propre sur la scène lyrique, que le tout pût être pris pour un seul & même idiôme; ce qui produisit la nécessité de chanter toujours, pour paroître toujours parler, nécessité qui croît en raison de ce qu'une langue est peu musicale; car moins la langue a de douceur & d'accent, plus le passage alternatif de la parole au chant & du chant à la parole y devient dur & choquant pour l'oreille. De-là le besoin de substituer au discours en récit un discours en chant qui pût l'imiter de si près, qu'il n'y eût que la justesse des accords qui le distinguât de la parole. (Voyez Récitatif.)

Cette manière d'unir au théâtre la musique à la

poésie, qui, chez les Grecs, suffisoit pour l'intérêt & l'illusion, parce qu'elle étoit naturelle, par la raison contraire ne pouvoit suffire chez nous pour la même fin. En écoutant un langage hypothétique & contraint, nous avons peine à concevoir ce qu'on veut dire; avec beaucoup de bruit, on nous donne peu d'émotion : de-là naît la nécessité d'amener le plaisir physique au secours du moral, & de suppléer par l'attrait de l'harmonie à l'énergie de l'expression. Ainsi, moins on sait toucher le cœur, plus il faut flatter l'oreille, & nous sommes forcés de chercher dans la sensation le plaisir que le sentiment nous refuse; voilà l'origine des airs, des chœurs, de la symphonie, & de cette mélodie enchanteresse dont la musique moderne s'embellit souvent aux dépens de la poésie, mais que l'homme de goût rebute au théâtre, quand on le flatte sans l'émouvoir.

A la naissance de l'*opéra*, ses inventeurs voulant éluder ce qu'avoit de peu naturel l'union de la musique au discours dans l'imitation de la vie humaine, s'avisèrent de transporter la scène aux cieux & dans les enfers; & faute de savoir faire parler les hommes, ils aimèrent mieux faire chanter les dieux & les diables, que les héros & les bergers. Bientôt la magie & le merveilleux devinrent les fondemens du théâtre lyrique; & content de s'enrichir d'un nouveau genre, on ne songea pas même à rechercher si c'étoit bien celui-là qu'on avoit dû choisir. Pour soutenir une si forte illusion, il fallut épuiser tout ce que l'art humain pouvoit imaginer de plus séduisant chez un peuple où le goût du plaisir & celui des beaux-arts régnoient à l'envi. Cette nation célèbre à laquelle il ne reste de son ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux-arts, prodigua son goût, ses lumières pour donner à ce nouveau spectacle tout l'éclat dont il avoit besoin. On vit s'élever par toute l'Italie des théâtres égaux en étendue aux palais des rois, & en élégance aux monumens de l'antiquité dont elle étoit remplie. On inventa, pour les orner, l'art de la perspective & de la décoration. Les artistes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens; les machines les plus ingénieuses, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair, & tous les prestiges de la baguette furent employés à fasciner les yeux, tandis que des multitudes d'instrumens & de voix étonnoient les oreilles.

Avec tout cela, l'action restoit toujours froide, & toutes les situations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit pas d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque dieu, le spectateur, qui connoissoit tout le pouvoir du poëte, se reposoit tranquillement sur lui du soin de tirer ses héros des plus grands dangers. Ainsi l'appareil étoit immense & produisoit peu d'effet, parce que l'imitation étoit toujours imparfaite & grossière, que l'action prise hors de la nature étoit sans intérêt pour nous, & que les sens se prêtent mal à l'illusion quand le cœur ne s'en mêle pas; de sorte qu'à tout compter, il eût été difficile d'ennuyer une assemblée à plus grands frais.

Ce spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit longtemps l'admiration des comtemporains, qui n'en connoissoient pas de meilleur. Ils se félicitoient même de la découverte d'un si beau genre : voilà, se disoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Aristote; voilà l'admiration ajoutée à la terreur & à la pitié. Ils ne voyoient pas que cette richesse apparente n'étoit au fond qu'un signe de stérilité, comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moisson. C'étoit faute de savoir toucher qu'ils vouloient surprendre, & cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puérile dont ils auroient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie & d'enchantement, leur en imposoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthousiasme & respect d'un théâtre qui ne méritoit que des huées; ils avoient, de la meilleure foi du monde, autant de vénération pour la scène même que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y représenter : comme s'il y avoit plus de mérite à faire parler platement le roi des dieux que le dernier des mortels, & que les valets de Molière ne fussent pas préférables aux héros de Pradon!

Quoique les auteurs de ces premiers *opéras* n'eussent guère d'autre but que d'éblouir les yeux & d'étourdir les oreilles, il étoit difficile que le musicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de son art l'expression des sentimens répandus dans le poëme. Les chansons des nymphes, les hymnes des prêtres, les cris des guerriers, les hurlemens infernaux ne remplissoient pas tellement ces drames grossiers, qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces instans d'intérêt & de situation où le spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de sentir qu'indépendamment de la déclamation musicale, que souvent la langue comportoit mal, le choix du mouvement, de l'harmonie & des chants n'étoit pas indifférent aux choses qu'on avoit à dire, & que, par conséquent, l'effet de la seule musique, borné jusqu'alors au sens, pouvoit aller jusqu'au cœur. La mélodie, qui ne s'étoit d'abord séparée de la poésie que par nécessité, tira parti de cette indépendance pour se donner des beautés absolues & purement musicales : l'harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire & pour émouvoir; & la mesure, affranchie de la gêne du rhythme poétique, acquit aussi une sorte de cadence à part, qu'elle ne tenoit que d'elle seule.

La musique étant ainsi devenue un troisième art d'imitation, eut bientôt son langage, son expression, ses tableaux, tout-à-fait indépendans de la poésie. La symphonie même apprit à parler sans le secours des paroles, & souvent il ne sortoit pas des sentimens moins vifs de l'orchestre que de la bouche des acteurs. C'est alors que, commençant à se dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puérile fracas des machines, & de la fantasque image des choses qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la nature des tableaux plus intéressans & plus vrais. Jusque-là l'*opéra* avoit été constitué comme il pouvoit l'être; car quel meilleur usage pouvoit-on faire au théâtre

théâtre d'une musique qui ne savoit rien peindre, que de l'employer à la représentation des choses qui ne pouvoient exister, & sur lesquelles personne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet? Il est impossible de savoir si l'on est affecté par la peinture du merveilleux comme on le seroit par sa présence; au lieu que tout homme peut juger par lui-même si l'artiste a bien su faire parler aux passions leur langage, & si les objets de la nature sont bien imités. Aussi, dès que la musique eut appris à peindre & à parler, les charmes du sentiment firent-ils bientôt négliger ceux de la baguette, le théâtre fut purgé du jargon de la mythologie, l'intérêt fut substitué au merveilleux, les machines des poëtes & des charpentiers furent détruites, & le drame lyrique prit une forme plus noble & moins gigantesque. Tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec succès; on n'eut plus besoin d'en imposer par des êtres de raison, ou plutôt de folie, & les dieux furent chassés de la scène quand on y sut représenter des hommes. Cette forme plus sage & plus régulière se trouva encore la plus propre à l'illusion; l'on sentit que le chef-d'œuvre de la musique étoit de se faire oublier elle-même; qu'en jetant le désordre & le trouble dans l'ame du spectateur, elle l'empêchoit de distinguer les chants tendres & pathétiques d'une héroïne gémissante, des vrais accens de la douleur; & qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans sa bouche en tout autre temps.

Ces observations donnèrent lieu à une seconde réforme, non moins importante que la première. On sentit qu'il ne falloit à l'*opéra* rien de froid & de raisonné, rien que le spectateur pût écouter assez tranquillement pour réfléchir sur l'absurdité de ce qu'il entendoit; & c'est en cela surtout que consiste la différence essentielle du drame lyrique à la simple tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conspiration, les expositions, les récits, les maximes sentencieuses; en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raison fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'esprit, les madrigaux & tout ce qui n'est que des pensées. Le ton même de la simple galanterie, qui cadre mal avec les grandes passions, fut à peine admis dans le remplissage des situations tragiques, dont il gâte presque toujours l'effet; car jamais on ne sent mieux que l'acteur chante, que lorsqu'il dit une chanson.

L'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions sont donc l'objet principal du drame lyrique; & l'illusion, qui en fait le charme, est toujours détruite aussitôt que l'auteur & l'acteur laissent un moment le spectateur à lui-même. Tels sont les principes sur lesquels l'*opéra* moderne est établi. Apostolo-Zeno, le Corneille de l'Italie; son tendre élève, qui en est le Racine, ont ouvert & perfectionné cette nouvelle carrière. Ils ont osé mettre les héros de l'histoire sur un théâtre qui ne sembloit convenir qu'aux fantômes de la fable. Cyrus, César, Caton même, ont paru sur la scène avec succès, & les spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes, ont bientôt oublié qu'ils chantoient, subjugués & ravis par l'éclat d'une musique aussi pleine de noblesse & de dignité que d'enthousiasme & de feu. L'on suppose aisément que des sentimens si différens des nôtres doivent s'exprimer aussi sur un autre ton.

Ces nouveaux poëmes que le génie avoit créés, & que lui seul pouvoit soutenir, écartèrent sans effort les mauvais musiciens qui n'avoient que la mécanique de leur art, &, privés du feu de l'invention & du don de l'imitation, faisoient des *opéras* comme ils auroient fait des sabots. A peine les cris des bacchantes, les conjurations des sorciers, & tous les chants qui n'étoient qu'un vain bruit, furent-ils bannis du théâtre; à peine eut-on tenté de substituer à ce barbare fracas les accens de la colère, de la douleur, des menaces, de la tendresse, des pleurs, des gémissemens, & tous les mouvemens d'une ame agitée, que, forcés de donner des sentimens aux héros & un langage au cœur humain, les Vinci, les Léo, les Pergolèse, dédaignant la servile imitation de leurs prédécesseurs, & s'ouvrant une nouvelle carrière, la franchirent sur l'aile du génie, & se trouvèrent au but presque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher long-temps dans la route du bon goût sans monter ou descendre, & la perfection est un point où il est difficile de se maintenir. Après avoir essayé & senti ses forces, la musique, en état de marcher seule, commence à dédaigner la poésie qu'elle doit accompagner, & croit en valoir mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageoit avec sa compagne: elle se propose encore, il est vrai, de rendre les idées & les sentimens du poëte; mais elle prend en quelque sorte un autre langage, &, quoique l'objet soit le même, le poëte & le musicien, trop séparés dans leur travail, en offrent à la fois deux images ressemblantes, mais distinctes, qui se nuisent mutuellement. L'esprit, forcé de se partager, choisit & se fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le musicien, s'il a plus d'art que le poëte, l'efface & le fait oublier: l'acteur voyant que le spectateur sacrifie les paroles à la musique, sacrifie à son tour le geste & l'action théâtrale au chant & au brillant de la voix; ce qui fait tout-à-fait oublier la pièce, & change le spectacle en un véritable concert. Que si l'avantage, au contraire, se trouve du côté du poëte, la musique, à son tour, deviendra presqu'indifférente, & le spectateur, trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais musicien le mérite d'un excellent poëte, & de croire admirer des chefs-d'œuvre d'harmonie, en admirant des poëmes bien composés.

Tels sont les défauts que la perfection absolue de la musique & son défaut d'application à la langue peuvent introduire dans les *opéras* à proportion du concours de ces deux causes. Sur quoi l'on doit remarquer que les langues les plus propres à fléchir sous les lois de la mesure & de la mélodie, sont celles où la duplicité dont je viens de parler est le moins apparente, parce que la musique se prêtant seulement aux

idées de la poésie, celle-ci se prête à son tour aux inflexions de la mélodie; & que, quand la musique cesse d'observer le rhythme, l'accent & l'harmonie du vers, le vers se plie & s'asservit à la cadence de la mesure & à l'accent musical. Mais lorsque la langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la poésie l'empêche de s'asservir au chant; la douceur même de la mélodie l'empêche de se prêter à la bonne récitation des vers, & l'on sent dans l'union forcée de ces deux arts, une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille & détruit à la fois l'attrait de la mélodie & l'effet de la déclamation. Ce défaut est sans remède; & vouloir à toute force appliquer la musique à une langue qui n'est pas musicale, c'est lui donner plus de rudesse qu'elle n'en auroit sans cela.

Par ce que j'ai dit jusqu'ici, l'on a pu voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, & la musique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux sens qui semblent n'avoir rien de commun; & qu'à certains égards l'*opéra*, constitué comme il est, n'est pas un tout aussi monstrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vu que, voulant offrir aux regards l'intérêt & les mouvemens qui manquoient à la musique, on avoit imaginé les grossiers prestiges des machines & des vols, & que, jusqu'à ce qu'on sût nous émouvoir, on s'étoit contenté de nous surprendre. Il est donc très-naturel que la musique, devenue passionnée & pathétique, ait renvoyé sur les théâtres des foires ces mauvais supplémens dont elle n'avoit plus besoin sur le sien. Alors l'*opéra*, purgé de tout ce merveilleux qui l'avilissoit, devint un spectacle également touchant & majestueux, digne de plaire aux gens de goût & d'intéresser les cœurs sensibles.

Il est certain qu'on auroit pu retrancher de la pompe du spectacle autant qu'on ajoutoit à l'intérêt de l'action; car, plus on s'occupe des personnages, moins on est occupé des objets qui les entourent: mais il faut cependant que le lieu de la scène soit convenable aux acteurs qu'on y fait parler; & l'imitation de la nature, souvent plus difficile & toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires, n'en devint que plus intéressante en devenant plus vraisemblable. Un beau palais, des jardins délicieux, de savantes ruines plaisent encore plus à l'œil que la fantasque image du Tartare, de l'Olympe, du char du Soleil; image d'autant plus inférieure à celle que chacun se trace en lui-même, que, dans les objets chimériques, il n'en coûte rien à l'esprit d'aller au-delà du possible, & de se faire des modèles au-dessus de toute imagination. De-là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la tragédie, ne l'est pas dans le poëme épique, où l'imagination toujours industrieuse & dépensière se charge de l'exécution, & en tire un tout autre parti que ne peut faire sur nos théâtres le talent du meilleur machiniste, & la magnificence du plus puissant roi.

Quoique la musique, prise pour un art d'imitation, ait encore plus de rapport à la poésie qu'à la peinture, celle-ci, de la manière qu'on l'emploie au théâtre, n'est pas aussi sujette que la poésie à faire avec la musique une double représentation du même objet; parce que l'une rend les sentimens des hommes, & l'autre seulement l'image du lieu où ils se trouvent, image qui renforce l'illusion & transporte le spectateur partout où l'acteur est supposé être. Mais ce transport d'un lieu à un autre doit avoir des règles & des bornes: il n'est permis de se prévaloir, à cet égard, de l'agilité de l'imagination qu'en consultant la loi de la vraisemblance; & quoique le spectateur ne cherche qu'à se prêter à des fictions dont il tire tout son plaisir, il ne faut pas abuser de sa crédulité au point de lui en faire honte. En un mot, on doit songer qu'on parle à des cœurs sensibles, sans oublier qu'on parle à des gens raisonnables. Ce n'est pas que je voulusse transporter à l'*opéra* cette rigoureuse unité de lieu qu'on exige dans la tragédie, & à laquelle on ne peut guère s'asservir qu'aux dépens de l'action, de sorte qu'on n'est exact à quelqu'égard que pour être absurde à mille autres. Ce seroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de scènes, lesquelles se font valoir mutuellement; ce seroit s'exposer par une vicieuse uniformité à des oppositions mal conçues entre la scène qui reste toujours & les situations qui changent; ce seroit gâter, l'un par l'autre, l'effet de la musique & celui de la décoration, comme de faire entendre des symphonies voluptueuses parmi des rochers, ou des airs gais dans les palais des rois.

C'est donc avec raison qu'on a laissé subsister d'acte en acte les changemens de scène; & pour qu'ils soient réguliers & admissibles, il suffit qu'on ait pu naturellement se rendre du lieu d'où l'on sort au lieu où l'on passe, dans l'intervalle de temps qui s'écoule ou que l'action suppose entre les deux actes: de sorte que, comme l'unité de temps doit se renfermer à peu près dans la durée de vingt-quatre heures, l'unité de lieu doit se renfermer à peu près dans l'espace d'une journée de chemin. A l'égard des changemens de scène pratiqués quelquefois dans un même acte, ils me paroissent également contraires à l'illusion & à la raison, & devoir être absolument proscrits du théâtre.

Voilà comment le concours de l'acoustique & de la perspective peut perfectionner l'illusion, flatter les sens par des impressions diverses, mais analogues, & porter à l'ame un même intérêt avec un double plaisir. Ainsi ce seroit une grande erreur de penser que l'ordonnance du théâtre n'a rien de commun avec celle de la musique, si ce n'est la convenance générale qu'elles tirent du poëme. C'est à l'imagination des deux artistes à déterminer entr'eux ce que celle du poëte a laissé à leur disposition, & à s'accorder si bien en cela, que le spectateur sente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit & de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du musicien est la plus grande. L'imitation de la peinture est toujours froide, parce qu'elle manque de cette succession d'idées & d'impressions qui échauffe l'ame par degrés, & que tout est dit au premier coup d'œil. La puissance imitative de

cet art, avec beaucoup d'objets apparens, se borne en effet à de très-foibles représentations. C'est un des grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible de peindre celles qu'on ne sauroit voir; & le plus grand prodige d'un art qui n'a d'activité que par ses mouvemens, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude & le silence même entrent dans le nombre des tableaux de la musique. Quelquefois le bruit produit l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit; comme quand un homme s'endort à une lecture égale & monotone, & s'éveille à l'instant qu'on se tait; & il en est de même pour d'autres effets. Mais l'art a des substitutions plus fertiles & bien plus fines que celles-ci; il fait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; &, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la musique les imitations que celle ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans l'esprit du spectateur: il ne représente pas directement la chose, mais il réveille dans notre ame le même sentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainsi, bien que le peintre n'ait rien à tirer de la partition du musicien, l'habile musicien ne sortira point sans fruit de l'atelier du peintre. Non-seulement il agitera la mer à son gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens, mais il augmentera l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le ciel serein, & répandra, de l'orchestre, une fraîcheur nouvelle sur les bocages.

Nous venons de voir comment l'union des trois arts qui constituent la scène lyrique, forme entr'eux un tout très-bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrième, dont il me reste à parler.

Tous les mouvemens du corps, ordonnés selon certaines lois pour affecter les regards par quelqu'action, prennent en général le nom de *gestes*. Le geste se divise en deux espèces, dont l'une sert d'accompagnement à la parole & l'autre de supplément: le premier, naturel à tout homme qui parle, se modifie différemment, selon les hommes, les langues & les caractères; le second est l'art de parler aux yeux sans le secours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus signes de convention. Comme ce geste est plus pénible, moins naturel pour nous que l'usage de la parole, & qu'elle le rend inutile, il l'exclud, & même en suppose la privation; c'est ce qu'on appelle art des pantomimes. A cet art ajoutez un choix d'attitudes agréables & de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appelons *la danse*, qui ne mérite guère le nom d'art quand elle ne dit rien à l'esprit.

Ceci posé, il s'agit de savoir si la danse étant un langage, & par conséquent pouvant être un art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'action lyrique, ou bien si elle peut interrompre & suspendre cette action sans gâter l'effet & l'unité de la pièce.

Or, je ne vois pas que ce dernier cas puisse même faire une question, car chacun sent que tout l'intérêt d'une action suivie dépend de l'impression continue & redoublée que sa représentation fait sur nous; que tous les objets qui suspendent ou partagent l'attention sont autant de contre-charmes qui détruisent celui de l'intérêt; qu'en coupant le spectacle par d'autres spectacles qui lui sont étrangers, on divise le sujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entr'elles que le rapport général de la matière qui les compose; & qu'enfin, plus les spectacles insérés seroient agréables, plus la mutilation du tout seroit difforme; de sorte qu'en supposant un *opéra* coupé par quelques divertissemens qu'on pût imaginer, s'ils laissoient oublier le sujet principal, le spectateur, à la fin de chaque fête, se trouveroit aussi peu ému qu'au commencement de la pièce; & pour l'émouvoir de nouveau & ranimer l'intérêt, ce seroit toujours à recommencer. Voilà pourquoi les Italiens ont banni des entr'actes de leurs *opéras* ces intermèdes comiques qu'ils y avoient insérés: genre de spectacle piquant & bien pris dans la nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux pièces se nuisoient mutuellement, & que l'une des deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre.

Reste donc à savoir si la danse, ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie constitutive, & faire concourir à l'action un art qui ne doit pas la suspendre. Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement, & joindre l'art pantomime à la parole qui le rend superflu? Le langage du geste étant la ressource des muets ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent; on ne répond point à des mots par des gambades, ni au geste par des discours; autrement je ne vois point pourquoi celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas sur le même ton. Supprimez donc la parole si vous voulez employer la danse. Sitôt que vous introduisez la pantomime dans l'*opéra*, vous en devez bannir la poésie, parce que, de toutes les unités, la plus nécessaire est celle du langage, & qu'il est absurde & ridicule de dire à la fois la même chose à la même personne, & de bouche & par écrit.

Les deux raisons que je viens d'alléguer se réunissent dans toute leur force pour bannir du drame lyrique les fêtes & les divertissemens, qui non-seulement en suspendent l'action, mais ou ne disent rien, ou substituent brusquement au langage adopté une autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance, affoiblit l'intérêt, &, soit dans la même action poursui-

vie, soit dans un épisode inséré, blesse également la raison. Ce seroit bien pis si ces fêtes n'offroient au spectateur que des sauts sans liaison & des danses sans objet, tissu gothique & barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture & imitation.

Il faut avouer cependant que la danse est si avantageusement placée au théâtre, que ce seroit le priver d'un de ses plus grands agrémens que de l'en retrancher tout-à-fait; aussi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des sauts & des entrechats, c'est terminer très-agréablement le spectacle que de donner un ballet après l'*opéra*, comme une petite pièce après la tragédie. Dans ce nouveau spectacle, qui ne tient point au précédent, on peut aussi faire choix d'une autre langue; c'est une autre nation qui paroît sur la scène. L'art pantomime ou la danse devenant alors la langue de convention, la parole en doit être bannie à son tour, & la musique, restant le moyen de liaison, s'applique à la danse dans la petite pièce, comme elle s'appliquoit dans la grande à la poésie. Mais avant d'employer cette langue nouvelle, il faut la créer, commencer par donner des ballets en action, sans avoir préalablement établi la convention des gestes: c'est parler une langue à gens qui n'en ont pas le dictionnaire, & qui par conséquent ne l'entendront point. (*J. J. Rousseau.*)

OPERA (GRAND). On nomme ainsi, à Paris, la salle où l'on joue les tragédies lyriques & même les pièces comiques qui sont mises en musique du commencement à la fin: ainsi, *Didon* & *Panurge* sont deux *grands opéras* selon cette manière de s'exprimer, comme *Alceste* & la *Caravane*, comme *Iphigénie* & *Colinette à la Cour*, & même le *Devin du village*.

Dans les ouvrages que possède le *grand Opéra*, & qu'on y joue ou qu'on y représentoit, on peut distinguer cinq écoles différentes.

Celle de Lully, perfectionnée & enrichie par Rameau, est ce que l'on peut considérer comme la musique générale du dix-septième siècle, & comme la musique particulière de la France jusqu'au milieu du dix-huitième.

A cette époque l'Italie & l'Allemagne nous avoient déjà laissés derrière elles; mais c'est depuis lors que, pendant quarante ans, ces deux contrées se sont tellement enrichies de bonne musique en tous genres, que les jouissances les plus grandes & les plus distinguées que nous puissions nous procurer de nos jours sont presque toutes puisées dans ces vastes trésors, trop peu multipliés cependant pour satisfaire notre avidité & le besoin que nous éprouvons de varier sans cesse nos plaisirs.

La seconde de ces écoles est celle de Gluck. La manière simple, grande & énergique de cet homme de génie, a obtenu la préférence sur celle de Piccini, qui étoit l'italienne toute pure, parce qu'à l'époque où Gluck débuta en France, il falloit, pour tirer les Français de leur musique léthargique, les secousses dramatiques du style de cet Allemand.

En effet, la musique de Lully & de Rameau, généralement doucereuse, étant affadie encore par la manière affectée & traînante avec laquelle il étoit reçu alors qu'on devoit la rendre, contrastoit absolument avec celle de Gluck, qu'on peut quelquefois trouver heurtée.

On sent que le début de Gluck à l'*Opéra* dut faire un *beau bruit*, sous plus d'un rapport. D'abord, la première chose qui dut s'y faire remarquer, c'est le juste enthousiasme de ses partisans; la seconde, l'opposition des *Lullistes* & des *Ramistes*, qui devoient repousser de toute leur force un sacrilége qui venoit inhumainement renverser l'autel de l'affectation & du mauvais goût, où depuis si long-temps on chantoit avec une sorte de dévotion les psalmodies de Lully & la musique de Rameau.

Un Allemand venir donner du goût à des Français!... On sent qu'une sainte fureur devoit ameuter contre ce téméraire toutes les vieilles perruques & quelques talons rouges.

Mais fort heureusement pour Gluck & pour la musique, la reine de France protégeoit les compositions de cet étranger, qui étoit de la même patrie & l'un des sujets de son père.

Il a fallu toute la puissance de cette royale protection pour faire triompher son style, moitié italien & moitié tudesque, des efforts de la cabale contraire.

Pour régner à l'*Opéra*, il ne suffisoit pas à Gluck de renverser l'échaffaudage de l'ancien *Opéra* français; l'Italien Piccini, qui vint lui en disputer l'honneur, ou qui voulut du moins le partager, lui suscita une nuée d'ennemis très-acharnés à sa chute. Gluck ne succomba point; mais, assis à côté de lui, ou immédiatement au-dessous, Piccini obtint plusieurs succès.

Dans ce conflit violent, la raison se tut même des deux côtés, pour ne laisser entendre que la voix des passions haineuses & les épigrammes aiguisées par l'esprit de parti. Heureux temps, si on le compare à celui où l'on ne se contentoit pas de se menacer, mais où un parti égorgeoit impitoyablement l'autre, non en implorant le bon goût, mais au nom de la *liberté*, & sous le régime dit de la *fraternité!*.....

La troisième école est celle de Piccini, &, comme nous l'avons déjà dit, celle de l'Italie dans toute sa pureté & sa suavité, à l'exception de ce que donnoit de gêne la langue & la poésie françaises.

L'immortel auteur de la musique d'*Œdipe*, Sacchini, vint peu après achever de tirer à jamais la France de l'ornière où son char musical rouloit pesamment, loin des sentiers fleuris dans lesquels celui de l'Italie étoit entraîné.

Gluck méritoit sans doute une sorte de préférence

par la majesté & le grandiose de son style, comparable au beau *antique*, dans tout ce qu'il nous offre d'immortel dans les différens arts. Mais Sacchini & Piccini devoient, à bien des égards, partager la couronne avec lui. Leur manière plus élégante & plus moelleuse devoit même quelquefois les mettre au-dessus de Gluck, qui étoit rarement aussi fleuri.

Mais j'en demande bien pardon aux mânes du judicieux Framery, il s'est trompé, ce me semble, dans la critique qu'il a faite du morceau d'*Alceste* qui commence ainsi :

Non ! ce n'est point un sacrifice !

Il cite ce morceau comme *décousu*, & méritant, sous ce rapport, le blâme qu'on doit aux idées mises l'une après l'autre sans liaison & sans logique.

« Je ne remarquerai point, dit Framery (après » avoir donné ce premier vers noté, page 411 de cet » ouvrage, qui est coté III par erreur), je ne remar- » querai point que la seconde partie de cette première » mesure, toute composée de doubles croches, oblige » à en précipiter les paroles, ou à chanter cette me- » sure plus lentement que les suivantes; mais j'ob- » serverai qu'il ne se trouve pas une seule double » croche ailleurs.

» J'observerai encore que cette phrase est de deux » mesures, & que la suivante est de trois. »

Eh ! pourrois-je vivre sans toi, sans toi, cher Admète ?

Quoi ! Framery, vous étiez homme d'esprit & de goût, & vous n'avez pas admiré la justesse d'expression de la musique de ce premier vers : *Non ! ce n'est point un sacrifice !*....

Gluck n'y remplit pas seulement les devoirs imposés par les lois de la prosodie, mais ceux de la déclamation, qui exigent qu'on rhythme avec précision, & qu'on accentue & colore avec toute la vivacité du sentiment. C'est avec un talent éminemment dramatique & un bonheur rare, qu'il a satisfait à toutes ces conditions.

Vous trouvez trois mesures dans le second vers & deux seulement dans le premier. Mais ne voyez vous pas qu'il est aisé de relever cette méprise ou cette mauvaise foi de votre part? Vous ne comptez donc pour rien les mesures de l'orchestre ?

Ajoutez ces mesures avec celle du chant, & vous trouverez quatre mesures dans le premier de ces deux vers, & autant dans le second.

Avant qu'Alceste se soit écriée, dans le généreux abandon de sa vie qu'elle a bien résolu : *Non ! ce n'est point un sacrifice !* l'orchestre, interprète des mouvemens de son cœur, a déjà dit avant elle, deux fois, une partie de ce vers qui sort ensuite de sa bouche avec une explosion de sentiment qui enthousiasme tous ceux qui l'entendent.

Il étoit difficile de débiter de suite dans le chant les huit syllabes *ce n'est point un sacrifice.*

Vous reprochez à Gluck de n'avoir mis que là sept doubles croches; mais le poëte a-t-il exigé ailleurs ce tour de force?

Peut-on prosodier, déclamer & chanter ce vers : *Eh ! pourrois je vivre sans toi, cher Admète,* avec plus de sentiment & de vraie expression ?

Comme il va en graduant l'un & l'autre dans *Ah ! pour moi la vie est un affreux supplice !*

Vous trouvez cette dernière phrase de quatre mesures, & vous vous trompez encore, & toujours parce que vous ne comptez pour rien ce que dit l'orchestre ; car cette phrase est de cinq mesures, & comme telle je la condamnerois, s'il ne naissoit une beauté de ce retard de la conclusion, en ce qu'il sert à peindre avec plus d'énergie, sur le mot *affreux*, ce qu'Alceste auroit à souffrir si elle devoit survivre à son époux.

Vos traits lancés contre ce chef-d'œuvre portent tous à faux, & retombent sur votre goût & votre sensibilité d'une manière très-fâcheuse pour l'une & pour l'autre.

C'est un tort, il est vrai, dans la poésie, que ce vers :

Eh ! pourrois-je vivre sans toi, sans toi, cher Admète ?

suivi de cet autre :

Ah ! pour moi la vie est un affreux supplice !

non-seulement parce que ce sont deux finales féminines qui ne riment point ensemble, mais aussi, parce que ce sont deux vers de onze syllabes, sans compter la finale, ce qui n'est point admis dans la poésie. Mais ce que l'on condamne avec justice dans la poésie récitée, peut être souvent toléré, & quelquefois préféré, même dans le chant.

Admète & *supplice* ne seroient pas soufferts ailleurs; mais celui qui s'est aperçu du défaut de rime en cet endroit, n'a jamais pu sentir les beautés de cet air magnifique, où il ne faut pas chercher les qualités communes à tous les airs, mais ce qu'il a de propre, & le met au-dessus de ce mérite ordinaire.

La symétrie & les rhythmes répétés ont sans doute un mérite réel; mais il faut en savoir faire un bon usage. L'on ne doit pas s'abuser au point de regarder comme décousu un morceau où l'unité est parfaitement conservée, sans qu'on ait eu recours à ces moyens, tellement à la portée du vulgaire des compositeurs, qu'il est évident que Gluck ne s'en seroit point privé s'il n'eût su mieux faire encore que de les employer.

Framery va jusqu'à dire :

« On voit qu'à chaque vers & à chaque mot l'au- » teur a changé d'idées. Tout ce morceau est fait de » la même manière, on n'y voit pas une phrase qui » corresponde à l'autre, & qui présente la moindre » idée d'unité. »

Quoi ! parce que le fil logique qui lie entr'eux les diverses périodes de cet air, n'est pas matériel & gros-

fier, mais délié & métaphyfique, Framery fe croît en droit d'en nier l'exiftence?

Quand on fent fi peu ou fi mal, comment s'érige-t-on en juge du génie, du fentiment & du talent des grands-hommes? Eft-ce l'efprit de parti qui conduit ici Framery, qui éteint fes lumières & refroidit fon ame?

Ecoutons jufqu'au bout les principes qu'il profeffe.

« Ceux qui ne voient dans la mufique que ces ex-» preffions partielles, me femblent bien loin des véri-» tables procédés de cet art; d'ailleurs, ne fentent-ils » pas, qu'ôter à la mélodie la forme régulière, c'eft » comme fi l'on ôtoit à la poéfie la verfification. » La correfpondance exacte de toutes les parties eft » ce qui conftitue la beauté dans les arts : on l'exige » dans la peinture, dans l'architecture, dans la poéfie; » la mufique feroit donc le feul art, d'autant plus » naturel, felon moi, que cet art, *confidéré comme* » *langage, comme expreffion, n'a pas de bafe dans la* » *nature*, & qu'on ne fauroit être dédommagé *par* » *une imitation fidèle*, de tout ce qu'on perd *du côté* » *de la fymétrie* & des autres *beautés de convention.* »

Ainfi, felon Framery, la mufique n'a point, comme expreffion ou langage, de bafe dans la nature. Mais ne fent-il pas qu'en raifonnant de la forte, il eft oppofé à lui même?

Qu'entend d'ailleurs Framery en difant que la mufique n'a point de bafe dans la nature comme langage ou comme expreffion? Il veut dire qu'elle ne peut copier les objets comme la peinture, ou les décrire comme la poéfie ou la profe : auffi doit-on bien fe garder de la charger de ce foin, car ce n'eft pas là fon affaire. Néanmoins elle agit comme langage & comme peinture, mais c'eft à l'égard de ce qui eft dans fa compétence, & Framery en convient lui-même, puifqu'il dit *qu'on ne fauroit être dédommagé par une imitation fidèle de la privation de la fymétrie & des autres beautés de convention* que comporte la mufique.

Framery accorde donc à la mufique une expreffion fidèle; mais on voit que, pour lui, la *forme* l'emporte ici fur le *fond*, car le fond eft certainement l'*imitation fidèle des objets ou des fentimens*, & la *forme*, la fymétrie des phrafes ou leur communauté de rhythmes ou de deffins.

C'eft fort bien à Framery de préférer la forme au fond, mais peu de gens feront de fon avis; car on ne va pas voir repréfenter Alcefte pour entendre des phrafes *fymétriques*, mais pour jouir de l'expreffion fidèle des nobles & généreux fentimens qui l'animent; pour jouir des combats déchirans que livrent, tour à tour ou à la fois, à fon cœur, l'amour de fon époux & celui de fes enfans, qu'elle a réfolu de quitter pour fauver Admète en mourant à fa place.

Mais revenons, pour la troifième fois, à cette penfée de Framery, qui ne voit pas de bafe dans la nature à l'expreffion *même fidèle* de la mufique.

Quelle bafe ou quel but l'expreffion de la mufique pourroit-elle avoir autre que la bafe & le but qu'ont ou fe propofent la poéfie & la peinture elles-mêmes?

Comment la poéfie peut-elle peindre, & pourquoi peint-elle?

Les réponfes à ces queftions s'appliqueront également à la mufique comme à la poéfie.

La poéfie peint *en imitant les objets*, & elle les imite *pour produire le même effet que produiroit leur préfence;* c'eft donc pour faire ceffer l'abfence des objets qu'elle les rend préfens autant qu'elle le peut.

Comment parvient-elle à les rendre préfens?

En les montrant, non aux yeux, mais en les décrivant à l'efprit avec des fignes dont il a la clef.

Comment la mufique peint-elle à fon tour?

Ce n'eft pas en décrivant précifément, mais c'eft en imitant des objets les fons ou les mouvemens, parce qu'elle a elle-même des fons & des mouvemens, ou en imitant les mouvemens ou les fons que cet objet fait naître dans ceux qu'il agite.

Or, de quoi s'agit-il dans cet air d'Alcefte?

D'exprimer les mouvemens qui agitent fon cœur, & de rendre les accens de fa voix qui peignent les fentimens qu'elle éprouve.

Voyons, à cet égard, fi la métaphyfique de Gluck eft en défaut.

Comment Alcefte doit-elle dire : *Non! ce n'eft point un facrifice!*

Eft-ce comme une perfonne qui ne fe foucie point de vivre, & pour qui mourir n'eft rien? Non, affurement, car s'il étoit indifférent à Alcefte de mourir, & qu'elle n'eût aucun facrifice à faire pour cela, elle n'infpireroit aucun intérêt; ce feroit une machine animée qui pourroit ceffer de l'être fans qu'on y prît garde, ou fans qu'on y fît du moins une grande attention. Mais Alcefte eft une époufe fidèle, qui chérit fon époux, qui en eft adorée & qui a des enfans, objets de fa tendreffe & de fes foins maternels. Alcefte tient donc à la vie par les affections les plus tendres, par les devoirs les plus faints; elle eft reine, elle eft époufe & mère; nulle n'a donc plus de facrifices à faire pour la quitter. Mais fi elle perd fon époux, le fyftème de fa vie eft changé, &, pour qu'il vive pour fes fujets & fes enfans, il lui en coûtera beaucoup, puifqu'elle ne peut mourir fans fe féparer à jamais de lui, de fes enfans & de fes fujets. Mais regardant deja Admète comme perdu pour elle, puifqu'il doit ceffer de vivre *fi perfonne au trépas ne fe condamne pour lui conferver le jour*, elle n'a donc plus à faire le facrifice d'un époux, déjà confommé dans fa penfée; il ne lui refte que celui de fes enfans.

Que celui-là ! . . . . Ah ! sans doute ils sont d'un grand prix pour son cœur ; mais sentant qu'elle ne pourra survivre à son époux, elle se voit déjà privée d'eux ; elle les voit complétement orphelins, & c'est pour conserver un père à ses enfans & à ses sujets, que ce n'est *presque plus un sacrifice pour elle* que de se livrer à la mort.

Mais en le disant, elle doit néanmoins encore voir son époux, ses enfans, même ses sujets, & de fort loin. . . . . jusqu'à sa couronne ; & c'est ainsi qu'elle devient touchante & qu'on lui sait gré de son courage, si difficile à soutenir dans une telle situation, & lorsque tant de pertes vont se consommer en un instant avec la sienne.

Hé bien, Gluck a-t-il peint dans ce sens ? Oui : j'ose l'affirmer, d'après ce qu'on éprouve en entendant ce superbe morceau.

Dans le moment où elle dit que pour elle, sans Admète, la vie est un *affreux* supplice, on sent qu'alors, toute à la douleur d'avoir perdu son époux, elle oublie le monde entier, & même un instant qu'elle est mère.

Oh ! qu'il est beau le moment où elle s'interrompt tout-à-coup, après ces mots adressés à Admète absent : *Eh ! pourrais-je vivre sans toi ?* pour parler à ses enfans :

O mes enfans ! ô regrets superflus !
Objets si chers à ma tendresse extrême,
Images d'un époux que j'adore, qui m'aime,
O mes fils, mes chers fils, je ne vous verrai plus !
Je ne vous verrai plus !

Elle tombe alors comme abîmée dans sa douleur. Mais tout-à-coup son courage renaît ; il s'agit de sauver ce qu'elle aime ; & alors :

Non ! ce ne n'est point un sacrifice !

Et Framery dédaigne cette peinture de Gluck, sous prétexte que les dessins du chant ne sont pas symétriques & rhythmés sur les mêmes mouvemens, & que les ritournelles n'annoncent qu'une mesure & ne sont point analogues à tout ce qui constitue ce morceau. Mais qu'on en considère la partition qui se trouve dans les exemples de ce volume, & l'on verra si l'on peut avoir montré plus de discernement, de profondeur & de sensibilité que n'en déploie Gluck dans toute la facture de ce chef-d'œuvre.

Que peignent les violons dans cette courte ritournelle, qui a toute l'étendue qu'elle doit avoir ?

Ils disent : *Oui, cher époux, je saurai mourir pour te conserver la vie.*

Les instrumens à vent & les basses, dans leurs rondes soutenues, ont quelque chose de religieux qui semble être les derniers vœux qu'Alceste, qui va cesser d'être sur la terre, adresse déjà aux dieux ; & Framery ne voit rien là de cohérent !

Après le premier vers, la ritournelle demande itérativement à Admète, si Alceste pourroit vivre sans lui ; & c'est encore là de l'insignifiant & du déplacé ? Après le second vers, la même demande se répète, & c'est même sur ce rhythme, déjà reproduit deux fois dans la ritournelle, que commence le troisième vers ; & tout cela est décousu encore aux yeux éclairés de Framery ! Il faut convenir qu'il faut être bien aveugle pour y voir ainsi.

Quoiqu'on ne songe guère à ce que dit l'orchestre, lorsque le chant est aussi expressif qu'il l'est dans ce morceau, on ne peut s'empêcher de remarquer avec quel art, non de *contre-pointiste*, mais de musicien vraiment *peintre*, Gluck rend ici les différens sentimens que renferment les paroles. *Il faut donc renoncer :* ces mots sont rendus par les violons, qui font connoître par leurs efforts ceux qu'Alceste fait pour renoncer à vivre auprès d'Admète, qu'il faut qu'elle conserve au prix de ses jours.

Mi si, sol mi, fa ♯ ré ♯, mi ut, ré ♯. Comme *cher objet de ma flamme* est bien exprimé par les clarinettes qui accompagnent la voix !

Si les violons, au lieu de faire l'une après l'autre les notes *mi* & *si*, *sol* & *mi*, *fa ♯* & *ré ♯*, *mi* & *ut*, les frappoient ensemble, comme le font dans ce même temps les deux hautbois, l'effet ne seroit plus le même, & l'expression seroit manquée. Gluck n'exprimeroit plus alors les tourmens d'Alceste & les efforts qu'elle fait pour renoncer à tout ce qui lui est cher ; mais cet hémistiche seulement, *cher objet de ma flamme.* C'est donc à la mélodie *bivoque* des violons qu'on doit la peinture des tourmens d'Alceste.

Peut-être Gluck n'a-t-il songé qu'à donner du mouvement à son orchestre en cet endroit ; mais j'aime mieux croire qu'il a senti lui-même toute la justesse & la beauté de cette expression.

Je remarquerai que Framery ne s'est point aperçu d'un défaut de cadence qui se trouve sur ces paroles, *au plaisir de t'aimer, au bonheur de te voir ;* les vrais *frappés* de la basse sont *en levant,* & les *levés* en *frappant.* Les cadences des blanches de la basse devroient être *ut ♯* en levant, & *la ♯* en frappant ; *fa ♯* en levant, & *si* en frappant ; & c'est le contraire.

Gluck l'a bien senti, car *pour se remettre en cadence*, il est obligé de faire un second *si* & de mettre un soupir au chant ; autrement il eût terminé cette période comme l'hémistiche précédent, en levant au lieu de le terminer au *frappé.*

Je relève cette faute *réelle,* non pour critiquer Gluck, mais pour faire voir que, puisque Framery vouloit lui chercher chicane, il falloit qu'il l'attaquât dans ses défauts & non dans ses qualités.

La belle école d'Italie ne s'est jamais déployée toute entière dans aucun des *opéras* français mis en musique par Piccini ou Sacchini. Deux causes se sont opposées à ce développement. La première tient à la coupe des morceaux français, qui, différant, pour la poésie, de la coupe italienne, empêchent la musique d'avoir

exactement les mêmes formes & la même distribution.

La seconde vient de ce que ces deux compositeurs, n'ayant fait pour l'*opéra* que des tragédies lyriques, ils n'ont pas eu de finales à mettre en musique, car les finales ne sont d'usage que dans le genre comique ou bouffon. Or, ce sont ces finales qui l'emportent sur tout ce qu'offre la musique française sérieuse ou comique pour la grandeur, la variété & le mouvement des tableaux, & pour la puissance des effets. Il en est à cet égard de la musique comme de la peinture.

Ce n'est pas que je veuille mettre au-dessous de ce grand cadre ceux où un seul, ou deux, ou trois personnages seulement sont parfaitement dessinés & posés. Il y a un mérite différent dans chacun de ces morceaux. Le mérite de l'air n'est pas celui du duo, du trio ou du quatuor, & celui d'un *beau final* ou d'une *belle finale* d'acte est autre chose encore que celui de chacun de ces divers morceaux.

Le talent de disposer vingt ou trente parties de manière à les faire distinguer chacune à leur tour & entendre toutes ensemble sans confusion, n'a été celui que de quelques Italiens & de quelques Allemands encore, parce que ce n'est qu'en Italie ou en Allemagne qu'on a su donner aux musiciens cette tâche à remplir. Il résulte sans doute quelquefois plus de grands effets de ces finales que des preuves d'un talent mûr & solide; mais l'effet est déjà une preuve de l'existence d'une partie de ce talent, quand il est neuf & trouvé par le compositeur lui-même dans une combinaison qui n'est point vulgaire.

Il est tout simple que, dans un pays où l'on ne sait pas dessiner de ces grands tableaux, l'on ne sache pas les chanter & les exécuter. On peut entendre un duo à Paris, mais un trio, un *quartello* ou une finale n'y sont jamais dits comme par les Italiens. L'art de l'ensemble dans les voix y est beaucoup plus rare que dans les orchestres, & plus rare dans l'un & dans l'autre qu'en Italie & en Allemagne.

Les Italiens & les Allemands nous ont devancés en cela de plus d'un siècle.

Poëtes, apprenez donc l'art de ramener vos personnages à la fin d'un acte pour y former un grand tableau final, si vous voulez obtenir de ces effets merveilleux & étonnans produits par la musique, qui est la seule langue qu'on puisse parler sans confusion, tous ensemble, en tel nombre que l'on soit rassemblé, même lorsque les personnages sont affectés de sentimens divers ou mus par des passions opposées.

Sur le mot finale.

A propos de ce mot, Framery, qui a fort bien dit ce que c'est que la portion de l'acte qui porte ce nom, est fort mal fondé, selon moi, à vouloir qu'il soit masculin plutôt que féminin, malgré la lettre que son confrère en Apollon, Urbain Domergue, le *grammairien juré*, lui a écrite, & qui se trouve page 557 du premier volume de ce Dictionnaire.

Ou finale est adjectif féminin, ou il est substantif. Si c'est comme adjectif qu'il est employé, il doit l'être relativement au genre du substantif auquel il s'agite réellement ou par ellipse.

Or, ne dit-on pas également une belle pièce de musique ou un beau morceau de musique? Si *final* répond à pièce, il faut que cet adjectif soit au féminin, & alors c'est une *finale* ou *pièce finale*; si c'est à morceau, il doit être au masculin, & alors c'est un *final* ou un *morceau final*.

Tout est donc égal de part & d'autre, & rien ne peut obliger à dire *un final* plutôt qu'*une finale*.

Qui pourroit faire pencher la balance du côté de la *finale*? C'est qu'*une finale* ou *un final* n'est pas un morceau, mais un enchaînement de scènes & de morceaux qui conduisent à un morceau général par lequel un acte finit. Or, c'est donc une portion d'acte & la portion *finale* d'un acte dont on veut parler; or, portion ou partie *finale* d'un acte exigent chacune l'adjectif au féminin, & alors donc il faut dire *une belle finale*, à moins de parler français comme un étranger qui se méprend de genre.

Que résulte-t-il de ces observations? Que ce qui a été décidé par Urbain Domergue & par Framery est encore en question aux yeux de la raison & du jugement, & qu'il n'y a que l'usage, *qui décide quelquefois contre le sens & la raison*, qui pourroit infirmer l'une ou l'autre de ces manières de s'exprimer, toutes deux grammaticales, selon le substantif sous-entendu & *ellipsé*.

Avant les Italiens on n'avoit pas la coupe & le dessin de ces beaux airs; on ne connoissoit point ces beaux duos ni ces trios pleins de charmes & d'expressions dont leurs *opéras* sont enrichis, ni ces récitatifs qui préparent avec tant de pompe les morceaux entraînans qui les suivent: ces perfectionnemens sont presque tous de la création italienne.

Malgré le talent de Lully & le génie supérieur de Rameau, ils n'avoient pas su amener l'art jusque-là; ce qui s'explique naturellement, car un seul homme ni deux ne peuvent opérer de semblables améliorations, mais un grand nombre, & successivement. Lully, amené à Paris à l'âge de quatorze ans, n'avoit pas un talent formé; & malgré que ce qu'il avoit entendu jusqu'alors à Florence, sa patrie, roulât dans sa tête, il n'y avoit pas acquis assez de maturité pour pouvoir en tirer un très-grand parti.

D'ailleurs, qu'étoit la musique, même à Florence, vers 1645, époque où Lully quitta cette ville? Plusieurs contre-pointistes habiles avoient déjà fait leurs preuves dans l'Europe; mais le goût, le charme, la sensibilité, la grande expression & les grands cadres manquoient encore à l'art pour atteindre le degré de perfection où il est parvenu peu à peu depuis cette époque.

Le goût de la musique de Lully donne donc à peu près la mesure de celle de l'Italie de son temps; car on ne peut supposer qu'il ait fait à cet égard des progrès à Paris.

Rameau, qui tint le sceptre musical après ce Florentin, plus musicien que Lully, parce que, toutes choses égales d'ailleurs, un organiste est toujours plus harmoniste qu'un violon, Rameau fit faire des progrès a la musique, non pas au point de la mettre au niveau de celle d'Italie ou d'Allemagne, mais du moins assez marqués pour mériter l'estime dont il jouit.

Pendant qu'il composoit ses *opéras* à Paris, dans un goût *nouveau pour la France*, mais déjà *surannê* pour d'autres contrées, l'Italie, l'Allemagne & la Flandre même connoissoient déjà un autre goût plus épuré, des formes plus élégantes, des tours de chants plus nobles & plus brillans. L'Angleterre avoit le Saxon Handel, qui égaloit ou surpassoit, en science & en génie, tout ce que le Monde entier connoissoit alors de musiciens. Après un tel homme on est découragé d'en nommer aucun de la même époque.

Mais ce Handel lui-même, tout grand, tout admirable qu'il étoit & qu'il sera toujours, payoit le tribut au mauvais goût de son siècle; mais ce siècle préparoit celui de la perfection dans tous les genres.

L'école fameuse du contre-point, commencée au quinzième siècle par Bernard, Ockenheim & autres, continuée par Willart, Orlando Lasso, Orazio Vecchi, Hasler, & ensuite par Frescobaldi, Battiferri, Le Bègue, Palestrina, Woltz, Bernardi, Scarlatti, Corelli, Fux, Durante, Marcello, Jean-Sébastien Bach & ses frères, avoit pour ainsi dire épuisé les combinaisons savantes & scolastiques.

Rien n'étoit plus difficile que de se mettre en état de rivaliser avec ces foudres d'harmonie, & surtout de contre-point. Le fleuve du génie musical ne pouvant presque plus couler dans le même sens, sembloit condamné à remonter vers sa source, quand abandonnant tout-à-coup son lit très-profond, mais resserré, mais épineux, il s'élança dans un autre plus large, plus fleuri, où il se répandit avec d'autant plus de facilité, qu'il n'avoit que peu de profondeur & presque point d'entraves, du moins comparées à celles qu'il avoit à supporter dans la voie étroite & difficile du contre-point obligé & contraint, & dans celles du contre-point double, triple & quadruple.

Déjà les théâtres s'étoient tous presqu'entièrement affranchis de la gêne du contre-point obligé; l'Eglise, plus solide dans sa conduite, s'y asservissoit encore, malgré l'ennui qui naît de ce calcul harmonique, lorsqu'il est poussé trop loin, & aux dépens de la grâce & de la sensibilité, parce qu'il ne satisfait alors l'esprit ou la réflexion qu'en négligeant de parler à l'ame & au cœur.

Aussi ne trouve-t-on pas une ligne de contre-point obligé à un certain point, dans tous les *opéras* de Gluck, de Sacchini & de Piccini. Ces hommes de génie, tout entiers à l'expression dramatique & au soin d'émouvoir & de plaire, n'ont pas songé qu'il y eût des pseaumes de Benedetto Marcello, des fugues de Bach ou de Handel, chefs-d'œuvre de contre-point; mais ils se sont bornés à accompagner d'une harmonie convenable, simple ou fleurie, leurs chants inspirés & inspirateurs.

Plus de fond encore n'eût rien gâté sans doute à certains endroits de leurs heureuses productions; mais il valoit mieux s'abstenir de vouloir y joindre ce mérite, qui n'en peut être un qu'aux yeux de quelques connoisseurs, que de refroidir ou d'embrouiller ce qui fait tant d'effet, sans cette recherche savante. (Voyez OUVERTURE.)

C'est donc avec du contre-point libre que l'on enchante, sur tous les théâtres d'Italie & sur celui de Paris, les auditeurs de toutes les nations.

La troisième école de l'*opéra*, en les suivant dans l'ordre chronologique, est celle de Grétry.

Sans doute que ceux qui sont plus choqués des fautes de composition ou de contre-point que sensibles à la finesse du tact de ce maître, trouveront moins une *école* dans ses partitions que des motifs pour y renvoyer leur auteur, qui n'avoit point fait d'études scolastiques, ou du moins qui n'en avoit fait que de très-foibles.

On ne peut disconvenir de cette absence de principes dans Grétry, à moins qu'on ne soit du nombre de ces prôneurs qui vantent ses défauts comme ses qualités, parce que ce sont des enthousiastes qui n'ont aucune idée des règles de l'harmonie & de la composition, & qui jugent de la musique comme ceux qui ne savent pas lire jugent de la poésie & des morceaux d'éloquence, & uniquement par l'effet qu'ils en éprouvent; ce qui dénote sans doute qu'ils ont une sensibilité qui les éclaire; mais cette sensiblité toute seule suffit-elle pour pouvoir prononcer en pleine connoissance de cause?

Rien n'est plus ferme que ces *jugeurs* dans leurs arrêts; & c'est tout simple; qui ne voit que *le pour*, n'est pas mis par *le contre* en balance & en doute.

Il seroit injuste de voir des ennemis de la gloire de Grétry dans ceux qui regrettent qu'un génie aussi aimable & aussi fécond n'ait pas été secondé par de meilleures études & une analyse plus raisonnée des grands modèles. Ce n'est pas seulement ses fautes qui blessent les plus éclairés, & ceux qui eussent desiré de le voir grand en tout, mais c'est surtout de le voir manquer de cette force musicale sans laquelle on enfante bien quelques périodes, mais non des morceaux de longue haleine.

Pourquoi tous ces petits faiseurs d'*opéras* ne savent-ils pas faire une bonne ouverture ou une excel-

lente symphonie? C'est tout simplement parce qu'ils ne sont pas assez grands musiciens pour cela.

Pourquoi ceux qui font assez bien des bagatelles & des pièces fugitives ne peuvent-ils pas fournir une longue carrière dans quelque genre de littérature que ce soit? C'est que ce sont des hommes de lettres d'une étoffe trop mince & trop legère.

Les *longs morceaux*, pleins de redites fastidieuses, ne sont pas de grands morceaux. On ne peut reprocher à Grétry ce défaut; il avoit trop de tact pour ennuyer les auditeurs en tombant dans ce piége. D'ailleurs, les ressources de l'harmonie & du contre-point, qu'il ne possédoit pas, le mettoient à l'abri de ce danger.

Maintenant que nous avons fait la part de la critique, il ne nous reste plus qu'à achever celle de l'éloge.

Voyons comment les ouvrages de cet écolier à quelques égards, font cependant école, & sont à la fois ceux d'un grand maître.

Les *opéras* de Grétry font école, sous le rapport de la connoissance du théâtre & du cœur humain.

Grétry avoue lui-même, comme on peut le voir dans ses *Essais sur la Musique*, tome I^{er}., pag. 284, qu'il étoit loin de croire qu'il eût pu faire une tragédie comme Gluck; mais il raisonnoit la scène, & sentoit avec une justesse admirable.

Voici donc comme il parle de lui-même dans l'analyse de *Céphale & Procris*, l'un de ses grands *opéras* où se trouve le beau duo: *Donne-la-moi dans nos adieux cette main qui me fut si chère.*

« Je suis loin de croire que j'eusse fait une tragédie comme Gluck; je suis entraîné vers le chant, » auquel l'harmonie sert de base, autant qu'il est lui-» même commandé par l'harmonie expressive de son » orchestre, à laquelle il joint un chant souvent » accessoire, ou ne faisant que la seconde moitié du » tout.

» Tel est (continue-t-il) l'empire de la nature: » l'Italie fournit cent mélodistes & un harmoniste; » l'Allemagne tout le contraire.

» Tous les génies italiens n'ont pu produire une » ouverture telle que celle d'*Iphigénie en Aulide*; » toute la force du génie allemand ne nous présente » pas un air pathétique aussi délectable que ceux de » Sacchini. La France offrant une température mixte » entre l'Italie & l'Allemagne, semble devoir un jour » produire les meilleurs musiciens, c'est-à-dire, ceux » qui sauront se servir le plus à propos de la mélodie » unie à l'harmonie, pour faire un tout parfait. Ils » auront, il est vrai, tout emprunté de leurs voisins; » ils ne pourront prétendre au titre de *créateurs*; » mais le pays auquel la nature accorde le droit de » tout perfectionner doit être fier de son partage.

» Le Français n'en est pas moins celui de tous les » peuples qui a reçu de la nature le moins de dispositions pour la musique. Né dans un climat tempéré, » il doit avoir les passions douces; né vif, spirituel & » galant, la danse & les disputes d'esprit doivent lui » plaire; tout ce qui l'occupe profondément le rebute.

» Lorsque les gens de lettres, surtout les demi-savans, se disputent sur quelqu'objet, ne croyons pas » que la Cour, les jolies femmes & les petits-maîtres » soient sérieusement de la partie. Ce qu'on peut appeler *le beau monde* s'amuse de tout. Le sujet le » plus grave est un motif de plaisanterie ou le sujet » d'une chanson.

» Dès que Paris est resté trois mois sans révolution, n'importe alors ou Le Kain ou Jeannot; il court » où la nouveauté l'appelle, & l'on ne fait distinguer » s'il s'amuse davantage d'une chose ridicule ou d'une » chose digne d'admiration. Cependant, au milieu de » mille frivolités, le temps met tout à sa place; & si » le Français actuel croit à peine qu'on ait eu la fureur des pantins, il aime à jamais les chefs-d'œuvre » de Racine.

» L'Italie, depuis long-temps, veut en vain le » séduire par ses chants toujours tendres & mélodieux; l'Allemagne veut en vain le subjuguer par » ses accords nerveux; trop énergique encore pour » craindre la séduction de l'Italie, trop foible pour » adopter des accords qui le blessent, le Français » danse, en attendant qu'il ait adopté de l'un & l'autre de ses voisins la portion qui lui est propre, & » qu'il ne veut recevoir que de la main des Grâces, » du plaisir & du bon goût. »

Sans doute qu'en citant si longuement Grétry, j'ai été emporté avec lui loin du but; mais le lecteur ne m'en saura pas mauvais gré. On a du plaisir à entendre raisonner un homme d'esprit, même alors qu'il sort de la thèse. Comment, à propos de *Céphale & Procris*, tout ce qu'il dit dans les paragraphes précédens est-il venu se placer sous sa plume?

Piqué de n'avoir pas obtenu un succès avec cet ouvrage, où il y a certainement du mérite, & ne voulant pas s'accuser de cette non-réussite, il en cherche la cause dans la frivolité française, qui avoit applaudi à d'autres de ses productions au-dessous de celle-ci.

Au risque d'être blâmé pour la longueur de cet article, je vais discuter, avec Grétry, les divers points qu'il vient de toucher dans son excursion; & pour cela, je les suivrai dans l'ordre qu'il leur a donné lui-même. Le premier de ces points est celui-ci:

Je suis entraîné vers le chant, auquel l'harmonie sert de base.

Que veut insinuer par-là Grétry?

Qu'il faisoit du chant l'objet principal de ses compositions, & de l'harmonie, l'objet secondaire, & cela, par un penchant naturel qui l'y entraînoit;

que Gluck, au contraire, commandé par l'*harmonie expressive de son orchestre*, ne faisoit qu'y joindre un chant accessoire, ou qui n'étoit que la seconde des deux moitiés du tout.

D'où suit naturellement la conclusion que Grétry faisoit de l'objet principal son objet principal, & que Gluck faisoit le contraire. Ainsi Gluck mettoit, selon l'expression de Grétry, comme Mozart, *la statue dans l'orchestre, & le piédestal sur la scène.*

Que d'innocens ont répété ce mot, *ce grand mot!*

C'est là ce qui les fait crier, *il nous faut du chant!*

Sans doute, Messieurs, qu'il en faut; c'est l'objet principal; j'en demande partout & pour tout, mais selon le caractère des choses que l'on doit exprimer. Le chant est l'acteur principal auquel tout doit être subordonné, & ce n'est que ce qu'il ne peut peindre lui-même qu'il faut faire exprimer à ce qui l'accompagne. Mais où est la preuve que Gluck & Mozart n'étoient pas tous deux pénétrés de la vérité de ces principes, & qu'ils n'ont pas visé sans cesse à les mettre en pratique? Est-elle, de la part de Gluck, dans ce motif si beau, si noble de l'air d'*Alceste:*

Grands dieux! du destin qui m'accable
Suspendez du moins la rigueur!.... ?

Est-elle dans cet autre du même *opéra*,

Divinités du Styx?

Est-elle dans celui-ci,

Je n'ai jamais chéri la vie
Que pour te prouver mon amour?

Est-elle dans les morceaux d'*Iphigénie en Tauride*,

O toi qui prolongeas mes jours,
Reprends un bien que je déteste,
Diane! &c.

Unis dès la plus tendre enfance?

Est-elle dans le duo d'*Armide*, *Aimons-nous?*

Est-elle dans celui d'*Orphée*,

Viens, suis un époux qui t'adore?

Dans celui d'*Iphigénie en Aulide*,

Ne doutez jamais de ma flamme?

Est-elle dans l'air d'*Achille* de ce même *opéra*,

Cruelle! non, jamais votre insensible cœur
Ne fut touché de ma tendresse extrême,

qui manque de chant?

Est-ce le chœur

Que de grâces, que de majesté!...?

Est-ce l'air si touchant, si virginal d'*Iphigénie*,

Adieu, conservez dans votre ame
Le souvenir de notre ardeur?

Est-ce cet autre?

Par la crainte & par l'espérance,
Ah! que mon cœur est agité!

Et Mozart, est-ce dans la *Flûte enchantée*, dans *Figaro*, & même dans *Don-Juan*, qu'il manque de chant?

Qu'est-ce donc que ce morceau

Voi che sapete che cose è amore,

si ce n'est pas du chant?

Ou,

D'ovè son i bei momenti,

Et même dans un autre genre,

Non so più, cosa son, cosa faccia!

Et celui-ci,

Non più andrai, farfallone amoroso.

Est-ce l'air d'*Anna* dans *Don-Juan*,

Fuggi, crudele, fuggi?

Sans doute que ce n'est pas là du chant tel que celui de l'air du même *opéra*,

Fin ch' han dal vino,
Calda la testa;

ou comme celui

Deh! vieni alla finestra.

Mais chaque chose a sa place & son caractère; & un compositeur qui sent bien, ne traite pas seulement chaque morceau selon son expression & le lieu qu'il occupe, mais encore selon la force de ses moyens & la teinte de son génie. Cette force diffère dans chacun, & c'est elle qui doit décider du degré d'estime que mérite chaque ouvrage sous ce rapport le plus essentiel. La teinte du génie peut être plus ou moins d'accord avec celle des objets que le compositeur a à peindre. Celui qui sait bien se connoître, évite de se charger de rendre ce qui contraste trop avec la direction naturelle de son génie, lorsque ce dernier n'a pas la flexibilité nécessaire pour revêtir tous les caractères au gré de sa sensibilité, & selon les émotions qu'elle éprouve.

Ne forçons point notre talent, a dit le bon La Fontaine, & le bon La Fontaine qui étoit souvent malin, avec *bonhomie*, étoit toujours judicieux & de bon conseil. Il eût dit à Grétry: Vous n'êtes ni assez musicien, ni assez tragique pour chausser le cothurne; faites des *opéras comiques*, grands ou petits.

Quoiqu'il y ait dans *Céphale & Procris*, & dans *Andromaque*, plusieurs choses au niveau de ces grands sujets, il en est aussi qui sont trop au-dessous pour ne pas faire desirer que Grétry *ne forçât point son talent* à être ce qu'il ne pouvoit devenir, sans des études & un travail sérieux qu'il eût été un peu tard d'entreprendre.

Partout où il n'a fallu que de l'esprit, de la finesse, du talent de scène & une certaine dose de *musicalité*, (qu'on me pardonne ce mot que je forge), Grétry s'est toujours montré à la hauteur de son sujet, parce que cette hauteur ne dépassoit pas celle de ses moyens; autrement on l'eût vu échouer. Quittons donc ses tragédies pour passer à ses grands *opéras comiques*. C'est en 1782 que parut *Colinette à la Cour*, *l'Embarras des richesses*; & en 1783, *la Caravane*, qui reparoît encore tous les jours de représentation où l'on ne sait que donner.

Ces trois ouvrages, qui venoient faire diversion aux tragédies lyriques, trop constamment en possession des planches de l'*opéra*, parce qu'elles étoient en trop petit nombre pour tenir toujours l'attention & la curiosité éveillées, eurent un succès prononcé, au grand scandale de ceux qui regardèrent cette entreprise de Grétry comme une innovation sacrilége.

Grétry disoit avec raison que, puisque la comédie & la tragédie se prêtoient des charmes mutuels au théâtre français, l'*opéra sérieux* & le *comique* devoient se rendre le même service sur la scène du grand *opéra*.

Cette manière de voir n'étoit pas celle de tout le le monde, les intérêts opposés n'y trouvoient pas leur compte; mais elle satisfaisoit le public qui demande sans cesse de la variété, & surtout cette portion à *oreilles de ponts-neufs* qui bâille dès que la musique se monte un peu trop au-dessus du ton de ce petit genre, & qui demande au poëte de le divertir & non pas d'exciter son admiration & de faire couler ses larmes, parce qu'il est trop loin de la dignité qu'il faut avoir pour être jamais admiré, & pas assez noble dans ses plaisirs pour desirer qu'ils soient de l'admiration pour la vertu & pour tout ce qui élève l'ame.

Au théâtre, il faut des pièces pour tous les goûts; & ceux qui en paient la plus grande partie des frais, sont rarement les plus connoisseurs.

Je suis entraîné vers le chant, dit Grétry. Savez-vous, lecteur, ce que cela signifie au fond? Cela prouve que Grétry n'étoit pas assez musicien pour concevoir à la fois son chant & son accompagnement, ou plutôt qu'il ignoroit qu'on ne peut composer que conduit par une marche quelconque d'accords sur lesquels même, sans y penser & sans le savoir, se forme la mélodie, à moins qu'on ne soit tout-à-fait dans la dernière classe, dans celle enfin où l'on ne se doute de rien encore que de la gamme, & où l'on ne sait pas que les notes *ut ré mi fa sol la si ut* donnent *ut mi sol ut* d'une part, & *ré fa si* de l'autre, en dépit du mélodiste, qui ne voit dans cette échelle qu'un échelon à la fois, & tous l'un après l'autre, sans soupçonner leurs propriétés harmoniques qui les fait s'accorder entr'eux d'une manière ou d'autre.

Je dis d'une manière ou d'autre, car les notes *ut ré mi fa sol la si ut* peuvent être considérées comme *ut fa la ut*, si l'on est frappé de l'accord de quarte & sixte sur *ut*, au lieu de l'être de l'accord parfait *ut mi sol ut*.

Si l'harmonie sur laquelle ces notes se font entendre est *fa la ré*, *ut ré mi fa sol la si ut* feront l'effet de *ré fa la ut*.

Si elles frappent sur *la ut mi*, elles feront l'effet d'*ut mi la ut*.

Sans doute que, lorsqu'on a seulement appris à solfier, & lorsqu'on n'a eu qu'une foible teinture de l'harmonie, prise de maîtres qui ne savent point enseigner l'analyse, & que l'on arrive tout neuf pour faire des *opéras*, les croyant tout entiers dans l'inspiration & la suite d'une sorte de fièvre du génie & du sentiment, alors on ne peut se croire entraîné vers le chant.

Mais quel chant peut être séparé de l'harmonie ou n'en point provenir?

Objection.

Les Grecs, qui ont fait des chants, ont donc nécessairement eu le sentiment de l'harmonie & goûté le charme des accords; & alors vous sentez que vous êtes ici en contradiction avec les passages où vous assurez positivement & où vous donnez même la preuve qu'ils n'ont pas seulement eu l'idée si naturelle, à ce qui nous semble, de chanter à la tierce, puisque toute leur harmonie se bornoit à doubler un chant par son octave.

Réponse.

Cette objection, échappée à ceux qui veulent que les Anciens aient connu l'harmonie & les accords, est la plus forte que l'on puisse faire pour prouver que si les notes des accords n'ont jamais frappé *simultanément* les oreilles grecques, ces notes ont au moins été entendues successivement dans leur mélodie.

Les quatre notes *sol si ré fa* n'ont jamais été rendues à la fois par quatre voix ou quatre instrumens à vent, chez les Anciens; mais une seule voix ou un seul instrument ont dû les y faire entendre souvent l'une après l'autre; ce qui n'est pas la même chose, sans doute, mais qui suffit néanmoins pour donner le sentiment de l'harmonie.

Sous ce point de vue donc on pourroit judicieusement affirmer que les Anciens ont pu savourer l'harmonie qui résulte des accords; car il n'est pas nécessaire que les trois ou quatre notes, formant deux ou trois tierces l'une sur l'autre, frappent à la fois l'oreille pour sentir & goûter, jusqu'à un certain point, le plaisir de l'harmonie; notre ame comprend sans cela que *sol si ré fa* s'appartiennent harmoniquement, & ne sont qu'un seul & même tout.

Mais il y a une observation très-importante à faire; c'est que la manière dont les Anciens concevoient la musique, relativement à la composition, étoit toute

différente de la nôtre. Dans ce discours qu'on nomme *mélodie*, ils ne voyoient qu'un enchaînement de tétracordes dont on usoit en tout ou en parties plus ou moins grandes, selon l'occasion, & selon son génie & son but.

Ils ne soupçonnoient donc rien d'*harmonique* dans cette mélodie; car ce qu'ils nommoient de ce nom & qu'ils décoroient de cette épithète, étoit purement *mélodique*, la mélodie étant pour eux la musique toute entière.

La partie harmonique de leur musique n'étoit donc tout simplement que ce qu'est la partie *mélodique* de la nôtre, à l'exception que cette partie mélodique est chez nous plus harmonieuse, comme y étant *accordale* & non pas seulement *tétracordale*.

Je hasarde ici l'adjectif *accordal* pour éviter l'équivoque que présente celui d'*harmonique*, ce dernier signifiant *mélodique* chez les Anciens, desquels nous l'avons emprunté, pour exprimer ce que la qualification d'*accordal* désigneroit bien plus positivement, s'il faisoit partie de la langue française.

Chez les Modernes, habitués à l'harmonie, la mélodie elle-même, indépendamment de tout ce qui l'accompagne, n'est qu'une suite d'accords, cadençant plus ou moins heureusement ensemble. Or, comme la mélodie de Grétry, *malgré son entraînement naturel vers le chant*, n'étoit cependant pas de la mélodie *tétracordale* ou conçue à la manière des Anciens, mais de la mélodie *harmonique* ou *accordale*, & formée d'après la manière de concevoir des Modernes, il s'ensuit que cette mélodie, au *su* ou à l'*insu* de Grétry, avoit pour base & pour origine un fond d'accords plus ou moins choisis, & que cette mélodie provient, comme toute autre, de l'harmonie aux yeux de ceux qui sont initiés dans les vrais mystères de la composition.

Quand on se met à composer à l'aventure, & guidé seulement par un instinct sans expérience, on peut bien ne pas apercevoir la carrière où l'on s'agite, & imaginer les choses tout autrement qu'elles ne sont; mais l'ignorer toute sa vie, en opérant chaque jour, est une chose *incroyable*.

Interrogeons donc Grétry, afin d'apprendre, non pas tout ce qu'il en étoit réellement, mais enfin ce qu'il vouloit qu'on en crût.

Voici ce qu'il dit dans ses *Essais*, tome I^{er}., page 387, en parlant de la manière dont il instruisoit sa fille, auteur de la musique d'*Antonio*.

« Il est, lui dis-je, deux sortes de mélodie: la première est celle que donne la *sensibilité*, qui ne » subsiste qu'avec elle & comme elle; je veux dire » que la sensibilité puérile du vieillard n'aura plus » aucun des charmes du bel âge. »

Il y auroit plus d'une observation à faire sur ce paragraphe; mais passons aux suivans pour aller plus directement au but.

« Cependant, cette fleur si belle a besoin d'une » tige pour la soutenir; cette tige est l'harmonie, » qu'on n'acquiert que par l'étude de la combinaison » des sons.

» La seconde est une sorte de mélodie scolastique, » que l'on apprend à faire par l'étude du contre- » point & de l'harmonie. Celle-ci, toujours correcte, » est ce que l'on appelle la *musique bien faite*, qui » n'a qu'un certain nombre de partisans; mais la » première plaît à tout le monde, quoiqu'elle rejette » quelquefois les entraves d'une règle trop sévère.

» On pourroit aussi regarder l'harmonie sous deux » rapports. Il est, en effet, une harmonie qui charme » notre ame; mais n'est ce pas parce qu'elle est pro- » duite par la mélodie qu'elle renferme? L'autre n'est » qu'une suite de sons placés méthodiquement, dont » l'artiste se sert cependant quelquefois pour ombrer » son tableau, en ménageant la sensibilité des audi- » teurs, qu'il faut se garder d'épuiser.

» J'ai dit quelque part, qu'un accord se trouve par » un procédé de l'art, mais que nous ne connoissons » pas de procédé pour créer un trait de chant. » L'homme qui possède le talent de faire des chants » heureux, pourroit cependant former, dans cet art » enchanteur, un élève déjà favorisé de la nature.

» Examinons un instant cette partie, la plus déli- » cate de l'art musical, & qu'on n'a jusqu'à présent » enseignée que respectivement à l'harmonie; car on » apprend bien à l'élève à faire chanter entr'elles les » parties qui constituent le contre-point ou la fugue, » mais ici il n'est point question d'harmonie; il » s'agit d'accoutumer l'élève à choisir dans quelques » notes de la gamme, celles qui ont le plus de » charme dans leur combinaison, pour former un » chant à voix seule. Ce chant heureux sera sans » doute susceptible d'une basse, ou du plus ou moins » d'harmonie de remplissage; mais c'est d'abord à ce » chant seul qu'il faut tout sacrifier.

» N'avons-nous pas remarqué que les airs les plus » courus sont ceux qui embrassent le moins d'es- » pace, le moins de notes, le plus court diapason? » Voyez presque tous les airs que le temps a res- » pectés; ils sont dans ce cas. Il faudroit donc pres- » crire à l'élève, en le laissant maître du mouvement, » de faire des chants avec quatre, cinq ou six notes. » *La septième note de la gamme est dure*, à moins » qu'on ne fasse succéder les sons, comme nous l'ont » indiqué les Anciens.

» *Sol la si ut ré mi ré ut si la sol fa♯ sol.* »

On voit bien que Grétry n'avoit puisé ses connoissances sur cette gamme des Grecs, que dans le Traité de Bemetzriéder, dont le dialogue fut rédigé par Diderot; car au lieu de commencer par la tonique, comme Bemetzriéder, il eût vu que les Anciens commençoient par la sensible ou septième note. *Si ut ré mi fa sol la*.

« Avec un maître ſenſible à la mélodie, je ne doute » pas (continue-t-il.) qu'un élève bien choiſi ne » s'accoutumât à faire de ces chants heureux, *dont* » *on ne peut rendre raiſon*, mais qui cependant nous » raviſſent. Qu'on ne croie pas cette occupation ſèche » ou minutieuſe, il eſt ſi flatteur de faire beaucoup » avec peu de choſe!

» Racine, en raſſemblant quelques mots communs » pour tout le monde, jouiſſoit ſans doute en faiſant » un vers immortel. Au reſte, un trait de chant eſt » preſque toujours un élan de l'ame qu'il faut ſavoir » ſaiſir, en ſe donnant néanmoins la peine de le cher- » cher. Le compoſiteur qui ſait ſon métier, peut » faire en une matinée douze ou quinze meſures à » l'abri de toute critique; mais je ne conſeille à per- » ſonne de promettre de faire en huit jours un air » aſſez heureux pour qu'il ſoit ſaiſi par tout le monde » & chanté dans les rues. »

D'après l'immortel Grétry, la mélodie eſt donc d'une part une fleur dont la tige eſt l'harmonie, & de l'autre une ſorte de chant ſcolaſtique que l'on apprend à faire dans l'étude du contre-point & de l'harmonie.

Cette dernière mélodie, qui doit ſon exiſtence à l'art plus qu'à la nature, qui eſt ici l'inſpiration, eſt toujours *correcte*, & c'eſt ce qu'on appelle, ſelon Grétry, *de la muſique bien faite*. Mais il ſe trompe fort, ou il veut induire en erreur ceux qui, n'y connoiſſant rien, jurent d'après leur oracle, avec une confiance d'autant plus grande, que leur foi eſt ſans bornes.

La mélodie ſèche & inſignifiante que l'on fait en l'abſence du génie & du goût dans les études du contre-point ne peut pas s'appeler de la *muſique bien faite*. On nomme ainſi celle dont le deſſin bien conduit, les marches ſavantes & les imitations régulières font un tout eſtimable. A cette muſique, conçue avec profondeur, écrite avec correction, & où l'on trouve des preuves fréquentes que le compoſiteur poſſède les règles de ſon art, que manque-t-il pour obtenir le ſuffrage entier du vrai connoiſſeur?

Beaucoup de choſes encore: la franchiſe & la chaleur de l'inſpiration, des traits heureux & ſpirituels, un coloris brillant, une profondeur de génie, une élévation de ſentiment & toutes les qualités qui exaltent l'ame, excitent une juſte admiration & cauſent une ivreſſe délectable ou un raviſſement enchanteur.

Voilà ce que font éprouver les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres.

La muſique, privée de ces grandes beautés, qui naiſſent d'un travail auſſi profond que facile, que donnent une habitude conſommée, un génie vaſte, une inſpiration forte, n'eſt que de la nature froide & inerte que le jugement ne peut condamner, mais dont l'ame & le cœur, auxquels elles ne parlent point, n'ont rien à dire.

« La muſique *bien faite*, dans le ſens de Grétry, » n'a qu'un certain nombre de partiſans; mais la » mélodie que donne la ſenſibilité plaît à tout le » monde, quoiqu'elle rejette ſouvent les entraves » d'une règle trop ſévère. »

Tirons au clair ces penſées ambiguës.

Pourquoi la muſique *bien faite* n'auroit-elle qu'un certain nombre de partiſans?

Une choſe *bien faite* doit néceſſairement plaire à tous ceux qui ſont en état de reconnoître la qualité de ſa facture. Grétry veut dire que la muſique qui n'a de mérite qu'une certaine difficulté vaincue, d'où il ne réſulte aucun effet que la ſeule victoire d'un obſtacle ſurmonté, ne peut avoir de partiſans que ceux qui ſavent quel degré d'étude il faut pour arriver juſque-là.

Il eſt tout ſimple que ceux qui ignorent la muſique, & qui n'y prennent part qu'autant que le plaiſir qu'elle leur cauſe les y rend attentifs, regardent comme nul & ennuyeux tout ouvrage qui ne produit ſur eux aucun effet.

Comment veut-on que des gens qui peuvent à peine comprendre un chant aſſez ſaillant, quand il eſt richement accompagné, puiſſent démêler quatre parties inſignifiantes, qui ſe diſputent chacune l'attention que nulle d'entr'elles n'eſt propre à obtenir?

Les petits chants plaiſent aux petits amateurs, & les jolis chants à tout le monde, & c'eſt tout ſimple; car à la portée des moins connoiſſeurs ils ſont compris par tous ceux qui les entendent.

Mais qu'eſt-ce qu'un joli chant, un chant heureux?

C'eſt, ſelon Grétry, qui veut pourtant enſeigner à en faire à un élève bien choiſi, *ce dont on ne peut ſe rendre raiſon*, mais qui cependant nous ravit.

La mélodie qui plaît à tout le monde eſt celle qui renferme une penſée ſaillante, *neuve* ou *rajeunie* par l'expreſſion; ce qui peut réſulter de la mélodie toute ſeule, & par conſéquent de l'heureuſe combinaiſon des ſons qui la forment, ou de l'harmonie par laquelle il eſt poſſible de donner à un chant un ſens qu'il n'a pas encore exprimé.

Cependant on ne peut pas dire qu'il n'y ait que les penſées neuves qui plaiſent, car il eſt des chants qui ſont en poſſeſſion de plaire depuis longues années; tel eſt l'air *Charmante Gabrielle*, & mille autres.

Pourquoi ces chants nous font-ils toujours plaiſir?

Cela vient ſans doute de l'harmonie de leurs formes, de la naïveté, de la juſteſſe ou de la vérité de leur expreſſion, & du mouvement que leur rhythme imprime à l'ame, qui a de l'affinité avec tout ce qui eſt ordonné. Ces chants ſont ou gais & danſans, ou doux & ſuaves, ou tendres & mélancoliques.

Comme l'harmonie réſulte de deux principes qui ſemblent en quelque ſorte oppoſés entr'eux, l'*unité* & la *variété*, il eſt auſſi deux cauſes oppoſées, par

lesquelles tous les objets nous plaisent ou nous déplaisent; ce sont l'*habitude* & la *nouveauté*.

L'homme dont la vie se compose d'action & de repos, qui est tour à tour paresseux & actif, peut donc, sans être en contradiction avec lui-même, vouloir de la constance qui s'accorde avec le repos & avec l'unité, & du changement qui répond à la variété & au mouvement.

On aime, quels qu'ils soient, les airs que l'on a entendus un million de fois, parce qu'ils nous épargnent la fatigue de l'attention, ce qui satisfait notre paresse.

Il en résulte un autre plaisir; c'est celui d'entendre de nouveau ce que nous avons déjà entendu, ce qui est une jouissance pareille à celle de revoir les lieux ou les personnes que nous avons déjà vus, quels que soient ces êtres ou ces lieux.

Nous aimons aussi les airs nouveaux, quels qu'ils soient, parce qu'ils font diversion à l'ennui d'entendre toujours répéter les mêmes; ce qui s'accorde avec notre besoin de variété & de changement.

Grétry pense que l'on pourroit aussi considérer l'harmonie sous deux rapports; car il est en effet, dit-il, une harmonie qui charme notre ame; mais n'est-ce pas, demande-t-il, parce qu'elle est produite par la mélodie qu'elle renferme?

Grétry prend ici le contenu pour le contenant.

L'autre espèce d'harmonie n'est, selon lui, qu'une suite de sons placés méthodiquement, dont l'artiste se sert quelquefois pour ombrer son tableau.

Dans ces diverses manières de parler de la mélodie & de l'harmonie, ceux qui connoissent bien l'art doivent démêler que Grétry, avec beaucoup de génie, avec de l'esprit & de la réflexion, n'étoit cependant qu'un écolier pour la *musicalité* & pour la science positive de la musique. Grétry avoit deux manières de travailler pour former ses chants, l'une de pure inspiration, en excitant sa sensibilité & en exaltant son ame; & l'autre en cherchant, *très-patiemment*, dans un certain nombre de degrés de l'échelle, une combinaison de sons qui lui plût. C'est là ce qui explique ce qu'il dit de Racine, qu'en rassemblant quelques mots communs pour tout le monde, il jouissoit en en formant, *à force de patience*, un vers immortel.

Trop peu harmoniste pour poser sur le papier ou suivre de tête une suite d'accords choisis, savamment enchaînés, & pour en faire sortir une mélodie aussi neuve que distinguée, ce n'est qu'après avoir enfanté son chant à part, que Grétry cherchoit quelle basse & quels accords pouvoient l'accompagner.

Témoin de son travail, j'en puis parler avec certitude, car nous étions liés au point qu'il me pria de lui établir la partition de l'un de ses *opéras*, dont il avoit rapporté de l'Hermitage, sa maison de campagne, les différens chants avec les ritournelles, écrits sur des petits morceaux de papier; car Grétry poussoit l'économie assez loin, sans doute parce qu'il étoit bien aise de pouvoir laisser à la famille nombreuse & intéressante de son frère un héritage honnête, ces enfans ayant perdu leur père.

J'allai donc chez lui, pendant trois semaines environ, tous les matins, à six heures. Nous nous enfermions jusqu'à neuf, & je lui instrumentois ses airs & ses chœurs, car cet ouvrage étoit pour le grand *Opéra*: c'étoit *Delphis & Mopsa*, l'une de ses plus foibles conceptions, & dont le poëme, qui ne se soutenoit pas lui même, ne pouvoit soutenir la musique, qui eût néanmoins vécu malgré sa foiblesse, parce qu'elle avoit un certain principe de vie dans son naturel & sa naïveté, si elle n'eût pas été entraînée à jamais par la chute méritée du poëme.

J'aimois Grétry, parce qu'il étoit vraiment aimable, & que, né comme lui dans l'évêché de Liége, j'étois presque l'un de ses compatriotes. Un motif qui m'y attachoit encore, c'est que je retrouvois en lui quelques-unes des habitudes & des manières que j'avois chéries dans mon père. Des mots du terroir qui avoient frappé mes oreilles jusqu'à l'âge de six ans, où je quittai Philippeville, me faisoient un plaisir infini dans sa bouche. Mais quelque chose de plus puissant que tout cela nous rapprochoit, c'étoit mon amour & mon admiration franche & sincère pour tous ses *opéras*, que j'avois successivement savourés dans mon enchantement, & qui m'avoient toujours fait desirer d'en connoître l'auteur pour lui en témoigner ma vive reconnoissance. L'occasion s'en présenta à Lyon, où il vint passer quelque temps, & où il fit, en grande partie, la musique de *Pierre-le-Grand*.

Je lui montrai la cantate de *Circé* de Jean-Baptiste Rousseau, que j'avois mise alors en musique pour madame de Saint-Huberty. Il trouva ma composition très-expressive & bien sentie. Vraiment enthousiaste de toutes ses productions, que je savois par cœur, je les passois en revue avec lui, en les chantant ou les citant. Il étoit satisfait de la manière chaude avec laquelle j'aimois ses enfans. Nous n'avons cessé d'être bien ensemble, que lorsque le second volume du texte de mon *Cours complet d'Harmonie* paroissant, il trouva que je ne l'avois pas aussi bien traité que dans le premier.

Mais, arrivé *au contre-point obligé* & aux compositions scientifiques, Grétry ne pouvoit tenir là le même rang que dans le domaine de l'imagination & du génie, ou sur la scène de l'*Opéra* comique.

Quand j'ai dit, dans le discours préliminaire de mon *Cours complet de Composition*, que pendant que le grand *Opéra* florissoit, soutenu par l'harmonieux triumvirat de Gluck, de Piccini & de Sacchini, l'*Opéra comique rayonnoit de l'esprit & du génie de Grétry*, qui l'emportoit sur Philidor pour la grâce & la fraîcheur, & sur Monsigny pour le pétillant & la manière de prosodier, & que j'ajoutai que toutes

les fois que ce compositeur célèbre avoit été servi par les paroles, il avoit montré que la musique avoit aussi son Molière, je le sentois & le pensois.

Mais quand, à la table des matières du même ouvrage, qui forme un petit Dictionnaire de musique, je dis, à l'article OUVERTURE, que c'est à tort que le vulgaire croit que des *opéras*, *comme il y en a tant*, sont le grand œuvre en musique, & que la preuve de ce tort est dans cent masettes, dans cent ignorans qui en ont fait, & qui sont bien loin d'être en état d'écrire une symphonie médiocre, des quatuors supportables & aucun des ouvrages enfin pour lesquels il faut réellement être un excellent musicien, & que j'ajoute : « Il est vrai que, pour faire un *opéra* comme » l'immortel Gluck, il ne faut pas seulement être » musicien, mais connoître parfaitement le cœur hu- » main & la force de chaque expression musicale que » l'on emploie (& que, *malgré ce mérite rare*), ce » n'est cependant pas *précisément* dans Gluck que » l'on doit étudier le contre point, mais que c'est » dans ses partitions admirables que l'on doit ap- » prendre à donner à chaque sentiment, à chaque » passion, le langage & la couleur qui lui convien- » nent; & qu'enfin, *c'est encore moins dans celle de* » *Grétry* qu'on doit étudier la composition, *car elles* » *sont bien loin d'être pures & irréprochables*, quoique » ce soit là, quand on ne la trouve pas dans sa propre » sensibilité, qu'il faut aller chercher, *pour la mélo-* » *die*, l'expression *pittoresque*, *le mot propre*; que » c'est par cette justesse, par ce tact fin, délicat & » spirituel, que Grétry s'est placé au premier rang » des compositeurs d'*opéras comiques*, & que c'est là » son titre incontestable à l'immortalité: *j'ai également* » *parlé en conscience*, & avec le courage d'oser lui » déplaire, pour être d'accord avec cet adage: *Je suis* » *l'ami de Platon, mais plus encore celui de la* » *vérité.* »

Je n'ai point voulu flatter Grétry dans l'éloge que j'en ai fait; je n'ai pas voulu lui faire de la peine dans la critique; dans l'un & l'autre cas, j'ai desiré être l'organe de la justice & de la vérité. Je l'eus vanté avec beaucoup de plaisir, & mis au-dessus de son rang, par l'amitié qu'il m'inspiroit: animé par le même sentiment, j'eus pu éviter aussi de montrer le revers de la médaille; mais j'étois encore assez jeune alors, & assez novice dans le monde pour penser que Grétry m'estimeroit davantage de l'avoir cru assez grand pour que sa gloire reçût la bordée de la critique sans en être ébranlé, que d'avoir douté de la solidité du piédestal sur lequel repose sa statue, objet des justes hommages du public.

Il dissimula en partie ce qu'il trouvoit de désobligeant dans une franchise *extraordinaire*; car c'est de ma main qu'il reçut ce second volume. Mais lorsque je demandai un second rapport à l'Institut sur ma doctrine musicale, appuyée par l'invitation qu'en faisoit, à la classe des beaux-arts, le ministre de l'intérieur, M. Crétet, alors je m'aperçus que Grétry s'étoit mis du bord de Méhul, & que je ne trouverois que des obstacles à ce que je desirois.

Grétry prétendit, avec les autres, que la musique n'étoit point une langue, & me dit en pleine séance de la classe des beaux-arts, le 17 décembre 1808, que, puisque je prétendois que la musique étoit une langue, que je lui disse, en musique, *venez demain dîner avec moi chez mon restaurateur.*

Scandalisé d'une telle apostrophe, je répondis à peu près que cette langue, qui étoit celle de l'ame & du cœur, n'avoit point d'expression pour commander des bottes à son cordonnier & des *macaroni* au restaurateur.

Une des notes que j'ajoutai depuis à l'exposé succinct de mon système, que je lus ce jour-là à la classe des beaux-arts de l'Institut, disoit que, lorsque j'avois entendu le célèbre Grétry émettre l'opinion que la musique n'est point un langage, j'avois cru voir un des grands-prêtres d'Apollon abjurer le culte de son dieu, & déposer ses lettres de prêtrise.

La musique n'est point une langue, me dit Grétry, car elle n'a pas même l'infinitif.

Non, sans doute, la musique n'a point d'infinitif; car si elle en avoit, elle cesseroit d'être une langue naturelle, & se rangeroit dès-lors dans la classe des langues de convention avec toutes celles qu'on parle.

La musique n'a point de *verbes*, mais elle a des *propositions*, qui sont les cadences mélodiques ou harmoniques, des *phrases*, des *périodes* & des *discours*; elle a aussi des *vers* & des *rhythmes*, & c'est assez pour qu'on dise qu'elle est une langue naturelle.

Il n'y a point d'infinitifs dans le chant du rossignol, mais ce chant est un langage brillant, passionné.

Méhul m'objecta que la musique ne peint que la joie, la tristesse, le plaisir & la douleur. Mais tout n'est-il pas peine ou plaisir, joie ou tristesse?

Dès que vous possédez les deux extrêmes opposés, il ne s'agit que de partir de chacun pour trouver successivement les différens degrés qui les séparent, & mettre votre expression musicale d'accord avec les nuances diverses de ces sentimens.

Le compositeur qui parle le mieux la langue de la musique, est celui qui compte le plus de degrés musicaux intermédiaires entre la joie & la tristesse, ou le plaisir & la douleur.

Demandez à un poëte dramatique dans quel moment il appelle la musique à son secours; s'il connoît son art, il vous répondra que c'est lorsqu'il a amené une situation au point qu'il ne trouve plus dans sa propre langue de couleurs assez fortes ou assez vives pour la pousser plus loin, ou pour la soutenir au même point aussi long-temps qu'il le faut pour que le tableau fasse tout l'effet qu'il doit produire. Donc la musique

musique n'est pas seulement un langage, mais c'est le plus expressif de tous.

Or, je demande si cela devoit faire l'objet d'un doute dans une classe de savans qui comptoit Grétry parmi ses membres, & si c'étoit ce Grétry lui-même qui devoit appuyer une telle opinion?

O hommes, que vous êtes inexplicables!.... ou plutôt, comme vous vous faites bien voir alors que vous croyez vous cacher!....

D'ailleurs, ce n'étoit nullement là le point de la question; il s'agissoit de décider si la théorie que contenoit mon ouvrage étoit une découverte nouvelle; si elle étoit vraie & propre à hâter les progrès des élèves & à accroître les lumières des maîtres.

Après ce démêlé, Grétry & moi nous cessâmes de nous voir. Lorsque je le rencontrois, il affectoit de me dire bon jour, *Monsieur*, d'un ton sec.

Cependant, un jour il me prit sous le bras, boulevard des Italiens, presqu'en face de la maison où il demeuroit, & me dit : *vous m'en voulez?* Je n'ai pu faire autrement. Il falloit vous en tenir au premier volume; le second a tout gâté (1).

Je sais bien que vous avez raison, & personne n'est plus convaincu que moi que la musique est une langue; mais vous vous y êtes mal pris, à l'égard de la classe de musique : il ne falloit pas recourir au ministre; un corps libre n'aime pas que l'autorité lui commande.

J'entrevis le nœud de l'affaire, lui sus gré d'être venu à moi, & nous nous réconciliâmes.

Mais je suis encore à attendre le résultat du second examen qui devoit être fait de ma doctrine par la section de musique. Dix ans n'ont pas suffi pour obtenir un jugement motivé & une discussion approfondie.

Passons donc à la quatrième école, dont les ouvrages se jouent à l'*Opéra*.

QUATRIÈME ÉCOLE.

Cette école, la plus belle sous le rapport de la force musicale, est celle de Mozart, duquel le *Don-Juan* a été joué avec succès, & presque comme il est dans la partition de ce grand maître.

La Flûte enchantée, sous le titre des *Mystères d'Isis*, n'a pas eu le même bonheur.

Les étrangers & les Français qui ont entendu cet ouvrage en Allemagne, ont peine à le reconnoître, tant il a été tronqué, pour être monté selon l'exigence, *les moyens* ou les droits des acteurs.

(1) L'ouvrage avoit paru successivement, le premier volume par cahiers de trois à quatre feuilles, & le dernier tout à la fois.

Pourquoi la musique de Mozart est-elle généralement supérieure à celle de tous les compositeurs d'Italie, de la France & même de l'Allemagne?

Par une raison que ne comprennent pas ceux qui croient aimer & connoître la musique, parce qu'ils sont ravis d'un joli air de danse ou d'une cavatine charmante, & rebutés par toute musique plus pensée, plus travaillée. Cette raison, qu'ont déjà devinée les vrais connoisseurs, qui ont seuls le droit de prononcer définitivement dans tous les arts & dans toutes les sciences, c'est que Mozart étoit plus grand musicien que tous les compositeurs d'*opéras* d'Italie, de France & d'Allemagne, avec un génie à la fois vigoureux & flexible, & une inspiration divine, pleine de chaleur & de magie, qui ne le cédoit à aucune autre.

Si un heureux motif suffit pour plaire à tout le monde, quoique ce soit ce que demandent eux-mêmes d'abord les juges profonds dans l'art, ce motif est bien loin d'être tout à leurs yeux; car ils s'aperçoivent de suite, *au parti qu'on en tire*, si celui qui s'en sert est un ignorant qui l'a trouvé par hasard, ou si c'est un thême que l'inspiration a donné à traiter à la science & au génie, & si ce savoir & ce génie existent réellement dans l'inventeur du sujet.

La première inspiration peut être partout la même, dans un petit comme dans un grand musicien; mais on ne peut se méprendre à la seconde, à la troisième & à toutes les suivantes, si l'on est capable de juger; car c'est là que chaque compositeur donne la mesure de son talent, de son savoir & de son art de concevoir & de créer, & que les ignorans & les sots révèlent, malgré eux, le secret de leur foiblesse & de leur ineptie.

La première reprise toute entière d'un morceau d'une médiocre étendue peut quelquefois même produire assez d'effet, quoique faite par un homme ordinaire, pour qu'on le croie sorti d'une tête plus savante; mais la seconde ne peut abuser que ceux qui ne connoissent pas l'art, & jugent, non avec connoissance de cause, mais d'après leur émotion, ou des opinions sans fondement. Comme on peut, jusqu'à un certain point, sentir les beautés de la poésie & de l'éloquence sans savoir lire, sans même avoir appris l'*a*, *b*, *c*, on peut également sentir une partie des beautés naturelles de la musique sans savoir la gamme, & sans se douter qu'il y ait des croches & des doubles croches; mais un illétré & un homme qui ne sait point la musique ne pourront jamais démêler toutes les beautés & le mérite en tout genre d'une composition littéraire ou musicale, eussent-ils entendu toute leur vie, avec attention & avec un sentiment profond & délicat, de la bonne littérature ou de la bonne musique; les beautés naturelles ne leur échapperont pas à la vérité, mais celles de l'art ne pourront être que soupçonnées par eux, & non véritablement reconnues & appréciées à leur juste valeur.

Parmi ce qu'on appelle beautés de l'art, il faut bien

distinguer celles qui ne sont que des difficultés que vainc une longue patience & un froid calcul, d'avec celles qui tiennent aux beautés naturelles, parce qu'elles n'en sont que l'extension & le complément, ce qui exige tout à la fois un beau savoir & un beau génie. C'est l'absence totale de cette espèce de beautés, dans une composition, qui dénote aussitôt qu'elle est celle d'un talent médiocre & d'une plume trop peu exercée.

Les procédés savans, mais trop recherchés de l'art, d'où il ne résulte aucun effet, & ceux mêmes dont l'effet qu'ils produisent est trop au-dessous de la peine qu'ils donnent, doivent être mis à l'écart dans les productions théâtrales, où il s'agit, plus qu'ailleurs encore, de peindre & d'émouvoir; mais on ne peut pas, sans faire connoître qu'on les ignore, & sans appauvrir un ouvrage au point de le rendre méprisable, ne pas mettre en usage ceux qui se montrent à chaque mesure dans les partitions des hommes instruits, & ceux d'un ordre supérieur que l'on distingue dans certaines parties de tout morceau qui est fait pour exciter l'admiration & commander le respect.

Que sont, grands dieux! les partitions de Grétry, & même de Cimarosa & de Paisiello, comparées à celles de Mozart? A ces mots, j'entends une nuée de voix qui élancent toutes ensemble contre moi leurs clameurs dans les airs.

De grâce, un peu de patience, & nous serons d'accord.

Il faut ici, en effet, une explication; sans quoi, des orages qui souffleroient de divers points menaceroient de m'accabler, & chercheroient à m'anéantir.

La force musicale & la facture du *Don-Juan* de Mozart ne sont-elles pas supérieures à celles de *Barbebleue* de l'immortel Grétry, & même à celles des *Horaces* du divin Cimarosa?

Non! non! non!...

Vous ne concevez donc pas ce que je vous demande? Je vais tâcher de m'exprimer plus intelligiblement pour tout le monde, autant que cela est possible; car comment raisonner des couleurs avec des aveugles?

La preuve qu'il y a une force musicale plus grande dans Mozart que dans Grétry & Cimarosa, c'est que c'est cette *musicalité* plus forte qui vous fait rebuter les ouvrages de ce grand maître, que vous avez trop de peine à comprendre entièrement.

Voici ce qui est arrivé en Prusse, il y a quarante ans. On donna à exécuter aux musiciens du Roi les quatuors de ce Mozart, qui sont maintenant les délices des amateurs les plus distingués de l'Europe, & ils furent unanimement rejetés comme baroques & d'une science fastidieuse, par les musiciens distingués de Frédéric. Pourquoi cela? C'est que ces bons musiciens ne l'étoient pas devenus encore au point de bien comprendre tout ce génie, toute l'inspiration, & encore moins toute la science que renferment ces quatuors.

Hé bien, accoutumé à sentir plus qu'à penser au théâtre, vous ne voulez rien y souffrir qui vous tende l'imagination, parce que cette tension est une fatigue que vous voulez éloigner d'un délassement; ce qui est très-bien pour vous, qui n'avez qu'une certaine portion de connoissance avec du goût & de la sensibilité. Mais considérez cependant que vous seriez bientôt ennuyé, si l'on n'intéressoit pas assez votre esprit pour l'occuper sans qu'il travaille. Or, comment l'occupe-t-on sans qu'il puisse se plaindre qu'on le fait travailler, lorsqu'il ne veut que se distraire?

C'est en éveillant sa vanité.

Prenez garde à ce qui se passe à côté de vous; voyez ce *connoisseur, qui n'est pas musicien;* il fait plus que d'être sensible à ce qui se passe sur la scène, il porte son attention jusque dans l'orchestre, car vous entendez qu'il fait remarquer tour à tour à son voisin ce dessin des seconds violons, ce trait de flûte, cette tenue de hautbois, ce chant de clarinette, ces tons plaintifs du basson. Or, si l'on retranchoit tout cela de la partition de Cimarosa, auroit-elle encore le même prix à vos yeux ou à ceux de ce connoisseur qui a tant de plaisir à montrer sa supériorité en faisant ainsi remarquer à son ami ces beautés, qui échapperoient toutes à l'attention de celui-ci, trop occupé du chant de l'actrice pour rien entendre au-delà, & pour n'être pas importuné même de tout ce qui l'en distrait?

Non, assurément, car ce serait la priver de la moitié de son charme.

Il y a donc une certaine distance de votre manière de sentir à celle de celui qui n'aperçoit rien de ces détails?

Sans doute, car moi-même j'étois loin de les apprécier il y a dix ans; mais l'habitude d'écouter m'a donné le moyen d'entendre avec plus de facilité, & de distinguer plus de choses à la fois.

Ce qui vient de vous échapper ici va servir à nous mettre d'accord, autant que peuvent l'être deux juges d'une chose dont l'un ne voit que la moitié encore, pendant que l'autre en saisit à la fois les parties & l'ensemble.

Si les portions de l'accompagnement qui se distinguent de la masse par leur dessin & leur coloris, & par une expression qui leur donne plus de relief, appartenoient au fond de l'ouvrage par un autre côté encore que celui de la peinture de l'objet dont ils doivent éveiller l'idée, & tel, par exemple, que l'imitation canonique du même sujet, ces détails n'acquerroient-ils pas alors un degré de perfection de plus que ceux qui, librement choisis, n'ont pas le même degré d'*unité*, & sont moins artistement faits?

Je n'en puis disconvenir, mais....

Je sais que le contre-point *obligé* est souvent *désobligeant* pour ceux qui ne le comprennent pas; mais l'art de populariser la science, qui est le secret des plus grands maîtres, parce qu'eux seuls peuvent jouer avec les fardeaux qui accablent les autres, n'est applicable que jusqu'à un certain point aux choses naturellement profondes. C'est pourquoi les ouvrages qui exigent des auditeurs un acquis que l'on ne trouve que dans les vrais connoisseurs, n'obtiendront jamais le succès de ceux qui sont plus vulgaires.

Les chefs-d'œuvre de Mozart ont trouvé à Paris des critiques d'une ignorance assez audacieuse pour être classés au-dessous des productions d'un faquin ignorant, mis à la mode par une de ces femmes qui entraînent la foule des oisifs. Une tardive justice ne répare point en entier un tel sacrilége.

Il faut aussi le dire; les qualités qui donnent à un ouvrage dramatique une supériorité décidée sur tous les autres, peuvent devenir des défauts, lorsqu'il en résulte une complication trop grande.

Des accompagnemens nombreux qui ont chacun de l'intérêt, sont sans doute un moyen de variété; mais cette variété ne peut plaire qu'à ceux qui peuvent en reconnoître *l'unité*. Ce qui augmente la jouissance des plus connoisseurs, trouble celle de ceux qui le sont moins, & qui voient plusieurs tous dans des parties qui ne leur semblent point appartenir au même.

Il naît un autre inconvénient des prétentions multipliées des divers accompagnemens; c'est que, pour être rendus avec exactitude, il faut une rigueur de mesure qui gêne & tourmente l'acteur, dont le talent & la voix ne peuvent supporter un tel asservissement. Qu'arrive-t-il alors? L'acteur inquiet se refroidit, l'orchestre incertain perd son à-plomb, & l'effet de la musique devient nul pour avoir voulu être trop distingué.

Les partitions de Cimarosa & de Paisiello n'offrent jamais d'exemple de cet abus de la science. Les accompagnemens y sont conçus de manière à pouvoir être toujours soumis à la voix de l'acteur, & se prêter à la latitude que demande la scène.

Si le faire de Cimarosa est donc moins recherché & moins profond que celui de Mozart, il rivalise avec succès de grandiose & de clarté avec les chefs-d'œuvre de ce compositeur admirable.

Il est vrai que cette clarté est bien plus facile à entretenir dans des parties simples & libres, que parmi celles dont les dessins croisés barrent naturellement le passage à la lumière.

Grétry sentoit lui-même la foiblesse de la musique théâtrale, car voici ce qu'il dit:

« La musique dramatique, tronquée, hachée, sans » retour de phrases, sans périodes arrondies, sans » *da capo* & sans ritournelles, abandonnant presque » toutes les formes qui constituent la mélodie, ne » réclame-t-elle pas contre la servitude où la tient la » poésie? Les sociétés d'amateurs, les concertans » privés des cinq sixièmes d'un *opéra*, n'ont-ils pas » quelques droits de se plaindre?

» Ce que je vais proposer promet encore une révo» lution dramatique, dont toute la gloire rejaillira » sur la poésie. *Elle peut enrichir la scène en lui don*» *nant tous les habiles compositeurs symphonistes al*» *lemands*, *français*, qui égalent en mérite, & *sur*» *passent* aujourd'hui les *compositeurs dramatiques*, & » qui, sans son secours, n'obtiendront jamais qu'une » gloire peu solide. »

Il y a de l'inexactitude ici dans la pensée de Grétry, lorsqu'il dit que les compositeurs de musique n'obtiendront jamais qu'une gloire *peu solide*. Assurément rien n'est plus solide que la gloire de Sébastien Bach; la scène n'eût pu qu'étendre sa célébrité & la rendre plus populaire, sans augmenter sa solidité. Mais continuons d'entendre Grétry, cela vaut beaucoup mieux que de chicaner avec lui.

« Ne croyons pas que le musicien qui a passé la » moitié de sa vie à faire des symphonies, puisse » changer de système & s'assujettir aux paroles: on » ne peut devenir esclave après avoir été libre; le » contraire est plus facile. *Ils feront des tableaux ma*» *gnifiques* lorsqu'ils ne composeront pas sur des pa» roles, & si vous leur en donnez à mettre en musi» que, ils feront ce que les peintres appellent *des* » *croûtes*. »

Pour que la scène s'enrichît de morceaux de musique qui eussent tout le mérite qu'on remarque dans ceux que les grands compositeurs, affranchis du joug de la parole, ont écrits, soit en symphonie, en *quintetti* ou en *quartetti*, Grétry eût desiré que le poëte, après avoir conçu son plan, ne versifiât que les endroits de pure déclamation, & indiquât simplement en prose les airs & autres morceaux qui demandent du chant mesuré.

Par exemple, si c'est un père qui exige de sa fille le sacrifice de son amour en faveur d'un ami auquel il doit la vie, qu'il dît seulement:

« Fille cruelle! tu veux donc ma mort? Quoi! » l'ami le plus tendre, qui sauva les jours de ton père; » à qui je promis ton cœur, comme la seule récom» pense qui puisse égaler le bienfait, tu le refuses: » tu refuses de m'obéir! Fille cruelle! tu veux donc » ma mort? »

« Envoyez (continue Grétry) envoyez à Haydn » des canevas de poëme ainsi conçus, sa verve s'é» chauffera sur chaque morceau; il n'en suivra que » le sentiment général, & sera libre dans sa composi» tion, pourvu qu'il ne sorte pas du genre. Qu'il se » garde bien de croire *que les paroles feront passer* un » morceau, que sans elles il rejetteroit comme *mé*-

» *diocre*. Non, il faut que chaque morceau de symphonie soit tel, qu'il ne desire plus rien pour l'effet, » l'unité, la fraîcheur & la nouveauté des idées.

» Le frein dont on le dégage, lui impose la loi de » bien faire : on ne le rend libre, on ne brise ses » fers *que pour avoir un résultat supérieur à celui du* » *compositeur*, qui, travaillant sur des paroles, a mille » difficultés à vaincre.

» Le musicien ayant fait sa partition & laissé les » lignes en blanc pour recevoir la partie ou les parties » de chant, fera exécuter son ouvrage à grand or- » chestre, & les morceaux qui n'exciteront point d'ap- » plaudissemens seront refaits. »

Ce n'est qu'à la seconde répétition ou épreuve que Grétry veut que le poëte lise les paroles & explique le sens de chaque morceau, & il faut alors que les spectateurs disent fréquemment en entendant cette explication : *Je l'avois devinée, je l'avois sentie.*

De cette façon, dit Grétry, chaque morceau de musique aura une couleur différente, une parfaite unité, & tous pourront servir dans les concerts comme pour la scène.

Deux choses sont à remarquer dans ce plan sérieusement donné par cet homme célèbre : la première, que je ne mets avant l'autre que parce qu'elle a donné lieu à cette citation, c'est qu'il sentoit *dans son ame & conscience* que la musique d'*opéra* est souvent d'une foiblesse & d'une médiocrité telle, qu'elle n'est supportable qu'à l'aide des paroles & du prestige de la scène.

Dans un moment où, s'oubliant lui-même par amour pour la vérité & pour la gloire d'un art qu'il aimoit de passion, & plus comme un amateur encore que comme un musicien, Grétry propose un moyen d'appeler sur le théâtre cette musique si puissante par sa substance & par ses formes qu'il admiroit dans Haydn, & qu'il regrettoit, dans l'élan généreux de son ame, de ne pas voir enrichir les productions dramatiques, & généralement admirée & sentie par ce public, à qui il faut des paroles pour la mieux comprendre.

Hé bien, ce plan de Grétry, Mozart l'a réalisé en partie. Que manque-t-il à la plupart des compositeurs d'*opéras* sérieux ou comiques ? D'être d'assez grands musiciens pour composer comme Mozart & faire de la musique qui pourroit, sans le secours de la parole & la magie du théâtre, charmer les vrais connoisseurs & leur commander le respect.

Que falloit-il à Mozart, qui possédoit ce bel avantage ? C'est de pouvoir conserver sous le joug de la poésie, toute la puissance de son génie musical.

Nul ne peut nier que Mozart, l'un des deux plus grands musiciens qui ont illustré la fin du siècle qui vient de s'écouler, n'eût dans son beau savoir & dans sa riche imagination de quoi créer de la musique qui se *tînt toute seule debout* (1) ; il ne s'agit donc plus que d'examiner de combien de degrés il a pu baisser sous le fardeau des paroles & des considérations dramatiques.

Trouve-t-on dans ses morceaux de chant le même mérite que dans ses compositions instrumentales ? Non, des différences très-marquées séparent les unes des autres ces diverses productions du même homme ; & si Mozart rivalise avec avantage dans les deux genres avec les compositeurs les plus fameux, c'est qu'il se forma de bonne heure à l'un & à l'autre, sans les confondre & sans imaginer que cette fusion fût entièrement possible. Il n'a ajouté à la manière italienne que ce que sa *musicalité* plus grande lui permettoit d'y joindre.

Ses moules, ses types sont généralement ceux des Italiens. Mais quel Italien eût pu composer un quatuor comme celui en *ré* de ce grand *Mozart ?*

Je n'ai pu me refuser à mettre des paroles au premier morceau de ce beau quatuor, que j'ai offert comme modèle dans mon *Cours complet d'Harmonie & de Composition ;* & j'ai eu en vue, en mettant ces paroles sous ces notes admirables, de fournir la preuve que la musique n'attend pas, pour être un langage, que la parole y donne un sens, mais que ces mots au contraire ne sont que la traduction des sentimens & des passions qu'elle exprime, quand ils y sont convenablement adaptés.

Je voulois répondre par-là à ce que Framery avoit dit dans le *Journal de Paris* du 12 septembre 1803, ou de l'an XI de l'ère de la révolution, en parlant de mon ouvrage. Voici textuellement une partie de son article sur ce sujet.

Aux Rédacteurs du Journal.

« Avez-vous lu, Messieurs, le premier cahier du » *Cours complet d'Harmonie*, ouvrage que l'on vante » beaucoup d'avance, & dans lequel M. *Joseph de* » *Momigny*, avantageusement connu par ses con- » noissances en musique, établit un nouveau système » d'harmonie ? Si vous ne l'avez pas lu, je puis vous » en rendre compte, & je ne vous demande pour » prix de ma peine que la permission de dire mon » avis.

» M. De Momigny, dans une préface de six pa- » ges, & dans un discours préliminaire de vingt-quatre, » passe en revue presque tous les compositeurs fran- » çais, allemands & italiens, & caractérise le talent » de chacun avec une précision très-hardie.

» Il consacre son premier chapitre à prouver, méta- » physiquement & par comparaison, que la musique

(1) Rivarol a dit du Dante :
« Son vers se tient debout par la seule force du substantif » & du verbe, sans le secours d'une seule épithète. »

» est une langue. *Oui, sans doute, elle est une langue, lorsque, subordonnée à une action & à des paroles, elle doit exprimer, selon le caractère & la situation des personnages, les divers sentimens qui les agitent & la valeur des mots qu'ils prononcent; lorsqu'elle est obligée de les suivre dans leur vivacité, dans leur force, dans leur foiblesse, dans leurs transitions; de marquer leur repos, & même les points & les virgules;* en un mot, *lorsqu'elle est forcée de s'identifier complétement à la langue parlée, pour en augmenter & en embellir l'expression.* . . . . Mais l'auteur auroit pu se dispenser de prouver ce que tout le monde sait. »

Il paroît cependant que cela n'étoit pas aussi inutile que le prétendoit alors Framery, car il nie même dans cet article une portion de cette vérité, puisqu'il n'accorde que la musique est une langue que lorsqu'elle est jointe à une action théâtrale & à des paroles; ce qui est à peu près aussi juste que si l'on disoit qu'un cheval dessiné par Vernet n'en est un qu'autant que le mot *cheval* est écrit au-dessous.

Ou la musique parle à notre ame, ou elle ne lui dit rien; si elle lui parle, elle est un langage sans avoir besoin d'être unie à des paroles ou à une action; & si, au contraire, elle ne lui dit rien, ce ne sont ni ces paroles ni cette action qui lui feront réellement signifier ce qu'elle n'exprime pas.

L'expression trop générale & trop indéterminée de la musique a besoin sans doute que la parole vienne en préciser le sens; mais si le vague semble disparoître alors de la musique, ce n'est point que la parole y change rien, mais c'est qu'elle agit sur nous à sa manière, & la musique à la sienne. Ce sont deux langues qui parlent à la fois, & dont l'une dit d'une façon vague ce que l'autre explique plus expressément.

Il s'en faut que la manière descriptive des langues de convention existe dans la musique au même point que dans ces langues, dont elle se rapproche à quelques égards; mais cette privation ne l'empêche pas d'être la plus expressive. Notre ame n'a pas besoin, pour être émue ou concevoir, d'apprendre de la musique tout ce que la parole circonstancie avec le soin minutieux qu'on exige d'elle, & auquel elle a la faculté de pouvoir se prêter.

La musique parle à notre ame, par cela seul qu'elle l'agite, l'affecte & captive son attention. Il n'est donc pas besoin qu'elle décrive comme une langue, ni qu'elle dessine comme le crayon.

Passons au paragraphe de cet article de Framery, qui n'a plus de rapport avec ce qui précède, mais que nous consignons néanmoins ici pour en réfuter les erreurs.

« Non content d'avoir fait l'épreuve du corps sonore sur un clavecin & sur une basse, Rameau l'essaya ensuite sur un instrument à vent, le cor, par exemple; peut-être comptoit-il trouver, comme M. de Momigny, plus de trois notes dans la corde vibrée; mais il eut beau faire, le maudit cor s'obstina à ne faire entendre que les trois sons *ut*, *sol*, *mi*, aux mêmes intervalles que sur le clavecin. »

Que de lecteurs du *Journal de Paris* auront été trompés, par la confiance qu'ils auront cru devoir accorder à Framery sur cette résonnance du corps sonore, où ce critique semble si sûr qu'il n'existe qu'*ut sol mi!*

Voilà pourtant ce qui arrive quand on écrit sur les arts & les sciences; il se présente des hommes qui ne savent tout au plus que la moitié des choses, & qui viennent vous redresser, comme s'ils les connoissoient beaucoup mieux que vous.

Framery avoit-il fait lui-même l'expérience de la résonnance du corps sonore, ou n'en parloit-il que sur ouï-dire?

Comment lui, qui se rangea sous la bannière de l'abbé Feytou, pouvoit-il ainsi assurer que ce maudit cor ne rendoit naturellement qu'*ut sol mi* pour harmoniques, tandis que, depuis le Père Mersenne, il est connu qu'elle fait distinctement entendre UT UT *sol ut mi sol si♭ ut ré mi*, &c.?

Framery devoit-il donc ignorer ce qu'il avoit lui-même fait imprimer, comme rédacteur en chef, dans la première partie du premier volume de cet ouvrage, page 311, à l'article CONSONNANCE, tiré du *Dictionnaire des beaux-arts* de Sulzer?

Ce qu'il trouvoit bon & vrai dans cet étranger, pourquoi cessoit il de l'être dans un Français & un habitant de Paris?

Etoit-ce de sa part, oubli, mauvaise foi ou malveillance?

« M. de Momigny veut opérer un changement dans la gamme; il la commence par la quinte ou dominante; prenant toujours le ton d'*ut*, il place d'abord le *sol* quinte, puis il établit l'*ut* tonique au centre, & il termine la gamme par le *fa* quarte.

» Ce plan ne lui a pas permis de considérer la note frappée ou le corps sonore comme *tonique*: il la regarde comme dominante ou quinte, & voit en elle toute l'harmonie.

» Gardant toujours le ton d'*ut*, il frappe le *sol* le plus bas du clavier, & le comparant au soleil vu au travers d'un prisme, il voit dans cet astre musical les sept notes de la gamme. Cette comparaison est ingénieuse; mais le prisme offre incontestablement les sept couleurs, au lieu que le savant système de M. de Momigny n'est fondé que sur des calculs. »

Voilà cependant comment s'exprimoit un homme instruit & un critique judicieux. Mais que de méprises dans ces lignes où il prétend pouvoir rendre compte de mon ouvrage à Messieurs les rédacteurs du *Journal de Paris*, sous le nom de *Lector!*

Je n'ai point voulu opérer un changement dans la

gamme, c'eſt la nature qui veut que la gamme ſoit *ſol la ſi ut ré mi fa*; & comment le veut-elle ?

Elle le veut en ce que le ſeptième ſon donné par la réſonnance du corps ſonore étant une ſeptième mineure, cette ſeptième fait néceſſairement une dominante de tout corps ſonore, conſidéré comme générateur du ſyſtème muſical.

Hé! pourquoi ce générateur ne ſeroit-il pas une tonique aux yeux ou à l'oreille de M. de Momigny, comme à l'oreille & aux yeux de tous les autres théoriciens?

C'eſt que je crois que la nature eſt ordonnée & conſéquente dans ſes opérations. Ce n'eſt pas mon plan qui ne me permet point de voir un *ut* dans le corps ſonore, c'eſt le bon ſens qui me force à y voir un *ſol* J'avoue, au contraire, que cette conſéquence m'a fort étonné lorſqu'elle s'eſt offerte à moi par une ſuite de raiſonnemens que tous les critiques du monde ne ſauroient infirmer.

Si un jeune amateur étoit allé trouver Framery, & qu'il lui eût dit : Monſieur, vous qui avez traduit *le Muſicien pratique* d'Azopardi, & qui écrivez ſur la muſique, daignez me dire ce que c'eſt que l'accord *ut mi ſol ſi♭?*

C'eſt (eût-il répondu ſans héſiter) l'accord de ſeptième de la dominante du ton de FA.

Un air qui commence par cet accord n'eſt donc pas en *ut?*

Non, ſans doute.

Mais cependant, Monſieur, conſidérez qu'il commence par *ut* (& il chante) ; *ut ut ſol ut mi ſol ſi♭ ut ré mi.*

Hé bien, cet air qui commence par *ut* eſt en *fa*, mon enfant, parce que les cordes *ſi♭ ut ré mi* appartiennent diatoniquement au ton de *fa*, comme priſes dans la gamme *fa ſol la ſi♭ ut ré mi fa.*

Cet air n'eſt donc pas dans le premier & le plus naturel de tous les tons?

Non; le premier de tous les tons, dans la convention muſicale, eſt celui d'*ut*, où toutes les cordes ſont naturelles.

Ainſi, Monſieur, pour avoir cet air ou cet accord en UT, *il faut donc que je le tranſpoſe, & qu'au lieu de partir d'*UT, *je commence par* SOL?

Abſolument, car il n'y a point d'autre moyen.

Le lecteur aura compris ſans doute que ce que Framery eſt cenſé répondre au jeune amateur, eſt ce que je me ſuis dit à moi-même quand j'ai rencontré le *ſi♭* dans la réſonnance du corps ſonore que l'on nomme UT, & qu'on prend bonnement pour une *tonique.*

N'eſt-il pas certain que ſi la nature eſt ordonnée dans ce qu'elle fait, elle doit donner les ſept cordes diatoniques avant d'en engendrer aucune autre ?

Or, ſi le *ſi♭* d'*ut ut ſol ut mi ſol ſi♭ ut ré mi*
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
eſt diatonique, cette réſonnance eſt néceſſairement en *fa* ; & ſi cette réſonnance eſt en *fa*, n'eſt-il pas également inconteſtable que l'*ut* qui la fournit, eſt la dominante du ton? Or, toute corde génératrice étant une dominante & non une tonique, la corde génératice qui donne les cordes du ton d'*ut* eſt donc *ſol* & non pas *ut ?*

Et les cordes *ut ut ſol ut mi ut ſol ſi♭ ut ré mi fa ſol la ſi♭* tranſpoſées de *fa* en *ut*, ſont donc :

Sol ſol ré ſol ſi ré fa, ſol la ſi ut ré mi fa.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Alors le corps ſonore du ton d'*ut* eſt *ſol*, & la gamme de cette réſonnance *ſol la ſi ut ré mi fa.*
8 9 18 11 12 13 17

Maintenant qui veut tout cela ? eſt-ce ma volonté ou mon plan ? Non, c'eſt la nature qui la donne, & le bon ſens qui le trouve en elle par l'expérience & par le raiſonnement. En conſéquence, Framery s'eſt donc trompé dans le compte qu'il s'eſt cru très en état de rendre de mon ouvrage aux rédacteurs du *Journal de Paris* ; & ce compte, qui n'a rien de déſobligeant pour moi, a le défaut très eſſentiel de n'être nullement exact, & de donner des idées fauſſes du ſyſtème de la nature, que j'ai écrit ſous ſa dictée, ſauf la rédaction dont je ne la rends pas coupable.

Je ne pouvois pas, ſans une inconſéquence marquée, & qui doit maintenant ſauter aux yeux de tout muſicien qui raiſonne, continuer à dire, avec tout le monde, que le corps ſonore qui fait entendre les cordes du ton d'*ut*, eſt un *ut*, puiſque l'*ut* donne évidemment les cordes du ton de *fa* ; *ut ut ſol ut mi ſol ſi♭, ut ré mi fa ſol la ſi♭* ; il falloit bien, de toute néceſſité, que je diſſe que ce corps ſonore, rendu dominante du ton par le ſeptième ſon de cette réſonnance, eſt *ſol*, dominante d'*ut* ; car les cordes d'*ut* ne ſont-elles pas *ſol ſol ré ſol ſi ré, ſol la ſi ut ré mi fa*, quand on va chercher ces cordes dans la génération harmonique, qui ſe forme dans le corps ſonore par l'organiſation naturelle de ce corps ?

Si vous ne trouvez pas cela bon, Meſſieurs, intentez un procès à la nature, mais n'attaquez pas celui qui vous fait connoître ſa marche, puiſqu'il eſt parfaitement clair qu'il n'y a rien de mon fait dans tout ce que vous croyez devoir rejeter ou condamner ici.

Je ſais très-bien que, dans la gamme du corps ſonore, il ſe trouve pluſieurs intervalles défectueux, & que ces intervalles ſont *fa ut* & *mi*, ou en partant
1 11 13
d'*ut*, *ſi♭ fa* & *la* ; auſſi ai-je grand ſoin de vous dire,
7 11 13
en vingt endroits de ce Dictionnaire, que ce n'eſt pas d'après ces données $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{11}$ & $\frac{1}{13}$ que l'on doit fixer les intervalles du ſyſtème, mais uniquement d'après une

ſuite d'octaves & une ſuite de ſeize quartes ou de ſeize quintes aſcendantes & de ſeize deſcendantes. La progreſſion ſous-double, qui eſt la première dont le corps ſonore offre l'exemple, & la ſous-triple, qui eſt la ſeconde, donnent à elles ſeules tous les intervalles canoniques que l'on ſoumet enſuite à un tempérament qui les rend propres à tous les tons, aux trois genres & aux deux modes.

Voilà le ſeul vrai ſyſtème des intervalles, le ſeul conſtamment pratiqué, le ſeul praticable : le reſte eſt oiſeux & inutile, & prouve moins la ſcience de ceux qui en parlent, que leur ignorance des choſes uſuelles & poſſibles, que la nature a ſeules fait entrer dans le ſyſtème de notre organiſation, comme capables de nous charmer & de nous plaire, & ſuſceptibles d'être pratiquées. (V. Résonnance du corps sonore.)

Voici enfin comment Framery terminoit ſon article.

« Avant d'approuver ou d'improuver cette innovation *qui renverſe les principes reçus*, on doit laiſſer M. de Momigny donner à ſes idées tout le développement néceſſaire. Il va lui-même au-devant de la critique ; il ſait que toute nouveauté qu'on veut introduire dans les principes d'un art, a ſes contradicteurs comme ſes proſélytes, & il promet de ſatisfaire entièrement ſes lecteurs dans ſa ſeconde livraiſon ; or, c'eſt là ce qu'il faut attendre. Bornons nous aujourd'hui à dire que l'ouvrage de M. de Momigny eſt écrit avec clarté, ſurtout dans tout ce qui tient à l'explication du ſyſtème, & ce n'eſt pas un petit mérite. On voit qu'il a beaucoup lu & médité les auteurs grecs, italiens & français qui ont écrit ſur la muſique. Quel que ſoit donc le réſultat de ſon travail, on ne peut que lui ſavoir gré de ſes efforts pour ſimplifier les différentes méthodes connues, pour nous rapprocher d'un but que l'on cherche en vain depuis long-temps, & pour trouver enfin ce type muſical, ſource unique de l'harmonie.

» En ſuppoſant même qu'à l'exemple de Deſcartes, il ſe ſoit égaré dans des tourbillons, on doit ſe rappeler que, ſans Deſcartes, nous n'aurions pas eu de Newton. »

Aſſurément il eſt très-honorable de réveiller, indirectement, l'idée de ces deux génies, & même celle de Deſcartes, à l'égard du vol d'aigle, dans lequel cette tête ſi forte s'eſt égarée ; mais il n'y a rien d'hypothétique dans ma doctrine ; quelqu'élevée qu'elle paroiſſe, elle n'eſt que le réſultat de l'expérience, le fruit d'une analyſe plus complète & plus approfondie que celle employée juſqu'ici. Je ne puis donc m'égarer dans des imaginations fantaſtiques, toutes repouſſées avec ſoin de ce ſyſtème, qui n'eſt pas le roman de l'art, mais l'hiſtoire exacte & fidèle de ſes vrais principes, de ſa marche & de ſes progrès.

Cinquième école de l'opéra.

Il n'a été juſqu'ici queſtion que d'hommes immortels *qui ne vivent plus* que dans leurs ouvrages & dans la juſte admiration qu'ils nous cauſent. Malgré que le jugement des morts ait ſes difficultés, à cauſe des opinions & des intérêts divergens des vivans, cependant cet embarras eſt moins grand que celui de prononcer ſur les *opéras* de ceux qui travaillent encore, comme ſur ceux qui, écoliers aujourd'hui, peuvent devenir des maîtres.

Il eſt bien moins permis d'être entièrement vrais ſur ceux-ci que ſur les autres.

Pour ne pas dire ce que l'on penſe & ce qu'il en eſt, pourquoi en parler lorſque l'on n'eſt vendu à aucun parti, attaché à aucune coterie, & qu'on eſt exempt de préventions, de préjugés & de jalouſie ?

Il faut alors, ou ſe renfermer dans un ſilence abſolu, ou publier la vérité. Eſſayons de la dire à nos périls & riſques.

Dans cette dernière école, très-mélangée, nous compterons d'abord Vogel, Le Moine & Méhul, qui ne ſont plus ; enſuite, appelant les vivans par ordre alphabétique, qui eſt parfois très-bizarre quant aux rapprochemens des talens qu'il accole, nous nommerons MM. Berton, Blangini, Catel, Cherubini, Goſſec, Jadin, Kreutzer, Le Brun, Le Sueur, Perſuis, Porta & Spontini.

Vogel.

L'ouverture de *Démophon*, qui donne une grande idée de Vogel, fait regretter ſincèrement que Bacchus l'ait arraché, jeune encore, de ce monde & à la Melpomène de l'*Opéra*.

Le Moine.

Il prouve dans ſa *Phèdre* qu'il avoit de la chaleur, de la ſenſibilité & des intentions dramatiques ; & ſes *Prétendus* font voir qu'il avoit plus d'une couleur ſur ſa palette & plus d'une corde à ſon arc, mais elles n'étoient pas de Naples.

Méhul.

Sa manière étoit généralement large, mais peſante. Il ſembloit devoir s'aſſeoir entre Gluck & Sacchini ; mais ces tableaux originaux, qui ont quelque choſe qui tient toujours de la copie, empêchent qu'on ne le claſſe ainſi. Quoique ſon ſtyle ait plus la teinte de la tragédie que celle de la comédie, c'eſt au théâtre de l'*Opéra comique* qu'il a obtenu ſes plus grands ſuccès. L'Académie royale ne donne plus ſa *Cora*, *Horatius Coclès* ni *Adrien*. *Amphion*, où l'orcheſtre de Méhul avoit fait des progrès ſenſibles, n'a point ſatisfait le public par ſa mélodie.

Grétry appeloit généralement *muſique révolutionnaire*, la muſique *bruyante* de la plupart des maîtres du Conſervatoire. Que l'on ne croie pas qu'il voulût ſeulement ſe venger par-là de ce que ces maîtres

étoient plus harmonistes que lui ; non : il desiroit sincèrement aussi qu'ils s'occupassent davantage de la création de la mélodie, que ceux-ci demandoient en vain à leur imagination trop peu féconde.

M. Berton.

N'ayant vu aucun de ses grands *opéras*, c'est à l'article OPÉRA COMIQUE que je me propose d'en parler.

M. Blangini.

Nephtali n'a pas beaucoup ajouté à la réputation de ce compositeur qui a du goût, mais cependant cet *opéra* a réalisé quelques-unes des espérances que les romances & les nocturnes de M. Blangini avoient fait concevoir.

M. Catel.

Élève de M. Gossec, & professeur d'harmonie & d'accompagnement au Conservatoire, a fait voir dans *Sémiramis* & dans *les Bayadères* qu'il entendoit très-bien l'art d'employer les instrumens à vent.

Son style se rapproche de celui de Méhul. (Voyez OPÉRA COMIQUE.)

M. Cherubini.

Quoique le grand *opéra* n'ait pas été le champ des triomphes de M. Cherubini, il y a fait entendre d'assez beaux morceaux de facture pour faire connoître que, si le ciel lui eût accordé plus de facilité pour inventer des motifs heureux & nouveaux, ce n'est pas l'art de les traiter savamment qui lui eût manqué.

Il y a plusieurs créations à distinguer dans les ouvrages des grands maîtres. Ce n'est pas la première, qui tient particulièrement à la sensibilité & à l'imagination, qui brille le plus en général dans ceux de M. Cherubini; mais ce sont les créations secondaires. Je ne veux pas dire, cependant, que son premier jet laisse toujours à desirer, mais que les autres sont constamment distingués. Ce n'est pas là de l'Haydn & du Mozart, mais il est beaucoup de degrés très-honorables & très-élevés au-dessous de ceux qu'occupent ces deux colonnes du plus beau siècle qu'ait eu la musique.

Si M. Cherubini eût moins constamment recherché une certaine science, il eût pu facilement faire des chants que le public auroit, je ne dis pas précisément retenus, mais saisis.

Pour avoir voulu toujours faire plus qu'il ne falloit, & plus que ce dont tant d'autres se sont contentés, M. Cherubini a enchaîné l'acteur à son orchestre; & la scène a presque disparu aux regards de ce public qui cesse de l'apercevoir dès qu'elle ne règne plus.

M. Gossec.

M. Gossec est encore du temps où l'on ne s'avisoit point d'être compositeur quand on n'en avoit point reçu le brevet de la nature.

Si M. Gossec eût été pianiste & eût passé, jeune encore, quelques années en Italie & en Allemagne, nous aurions eu de lui beaucoup de productions de plus, & d'un mérite encore supérieur à celles qui l'honorent aux yeux des connoisseurs. *Sabinus* & *Thésée* ont fait beaucoup de plaisir à l'époque où ils ont été donnés à l'*Opéra*; & avant que M. Gossec n'embrassât la carrière théâtrale, des symphonies, qui ont eu un très-grand succès, avoient déjà révélé son talent & son génie distingués à toute la France. Son *O salutaris!* à trois voix, sans aucun accompagnement, a sanctifié plusieurs fois les planches de l'*Opéra*, où il a toujours produit de l'effet.

Il n'a pas eu, comme s'en vantent mensongèrement beaucoup d'ignorans, des leçons des plus grands maîtres; il n'en a pris que de la *grande maîtresse* qui est la *nature*, & il en a bien profité.

Rien est-il en effet plus déplacé & plus ridicule que de se prétendre l'élève de tel grand maître d'Allemagne ou d'Italie, & de faire des fautes dont rougiroient les plus minces écoliers des maîtres les plus ordinaires, & des ouvrages qui attestent l'ignorance la plus crasse?

O charlatanisme impudent, que vous êtes loin de l'aimable franchise du bon, du célèbre Gossec!

M. Jadin.

Avec du talent, M. Jadin n'a presque jamais eu que des chutes au théâtre. Est-ce sa faute ou celle des pièces qu'il a mises en musique ? De moins habiles que lui ont eu des succès; il a donc joué de malheur, ou il ne s'est pas assez servi de son habileté.

M. Kreutzer.

L'auteur d'*Astianax*, d'*Aristippe* & de *la Mort d'Abel*, qu'il n'a pas *tué*, mais que sa musique a fait vivre, mérite une mention très-honorable.

Il y a beaucoup de naturel & de talent dans sa manière. Peut être pourroit-on desirer qu'elle fût plus vocale encore. Avec des sujets plus heureux à traiter & plus analogues à ses moyens, M. Kreutzer eût fait sans doute mieux, & plus qu'il n'a fait; mais il a d'assez nombreux & d'assez beaux titres de gloire pour être content de son lot. (Voyez OPÉRA COMIQUE.)

M. Le Brun.

Ce compositeur, qui n'avoit rien donné depuis long temps à aucun théâtre, a obtenu un très-joli succès à l'*Opéra* avec *le Rossignol*.

M. Le Sueur.

Les Bardes ont du mérite réel, sans doute; il en est

est dans toutes les productions de M. Le Sueur, mais le bruit est ce qui y domine le plus, & ce bruit n'est pas *ossianique*. Il y a un certain grandiose dans les divers *opéras* de ce compositeur; mais, dans ce grandiose même, on desiroit encore plus de goût, de génie, de sensibilité & d'imagination.

Que M. Le Sueur ait cherché à être *biblique* dans son *Adam*, je le veux bien, car rien n'étoit plus à sa place; mais la froideur & l'ennui devoient y être évités avec plus de soin : tout le monde le lui dira comme moi. (Voyez OPÉRA COMIQUE.)

M. Loiseau de Persuis.

Le Triomphe de Trajan & *la Jérusalem delivrée* ont fait connoître plus avantageusement M. De Persuis qu'il ne l'avoit été jusqu'alors. On ne croyoit pas qu'il pût s'élever à cette hauteur. Il s'étoit même étayé du nom de Le Sueur pour mieux assurer le *Triomphe de Trajan* & le sien; mais enhardi par ce grand pas, il a fait tout seul le second.

M. Porta.

L'auteur de la musique de *la Réunion du dix août*, des *Horaces* & du *Conétable de Clisson* est un de ces hommes qui, avec du talent, survivent en quelque sorte à leur réputation.

M. Spontini.

La Melpomène de l'*Opéra*, toujours veuve de Gluck, de Piccini & de Sacchini, n'avoit épousé aucun des hommes à talent qu'elle avoit accueillis passagèrement à sa Cour. Elle crut un instant avoir trouvé dans l'auteur de la musique de *la Vestale* un successeur à ces trois maris. Deux airs d'un beau style & d'une belle expression, un duo & le final du second acte de cet *opéra* avoient presque décidé cette Muse royale à partager son trône avec Spontini; mais en examinant ses partitions, & en sondant mieux les forces & la fécondité de son génie, elle a senti l'inconvenance d'une telle démarche, & de nouveau, & non sans regret, elle a repris le deuil.

(*De Momigny.*)

OPÉRA COMIQUE. Cette scène étoit déjà occupée par Philidor, Duni & Monsigny, quand Grétry s'y présenta.

« On écrivit à Liége, dit Grétry dans ses *Essais*, » que j'étois venu à Paris pour lutter contre ces » hommes célèbres.

» Les musiciens de la ville de Liége reprochèrent » à mes parens l'excès de ma témérité; cette menace » ne me découragea pas; au contraire, elle enflamma » mon émulation, & je me disois: Si je peux approcher de ces trois habiles musiciens, j'aurai le plaisir » de surpasser les compositeurs liégeois, qui s'en reconnoissent très-éloignés.

» Cependant, pour travailler, il me falloit un poëme, » & pour le trouver, j'allois frapper à toutes les portes; je ne manquois aucune occasion de me lier » avec les auteurs dramatiques. Si l'un d'eux me faisoit la lecture d'un *opéra*, j'osois avouer franchement que j'étois en état de l'entreprendre, de les » étonner peut-être; mais on dissimuloit avec moi, & » j'apprenois sans étonnement qu'on m'avoit préféré » quelque musicien connu.

» Philidor & Duni s'occupoient cependant de bonne » foi à me faire avoir un poëme : les habiles gens sont » naturellement bons & honnêtes; l'homme instruit » voit avec tant d'intérêt ce qu'il en coûte au vrai » talent pour se faire connoître, que la crainte de » protéger un rival ne peut l'empêcher d'agir en sa » faveur. »

Je n'ose demander ici pourquoi cet éloge, qui fait tant d'honneur à Duni & à Philidor, ne s'étend pas jusqu'à Monsigny, de peur d'avoir à rabattre de mon estime pour la mémoire de celui qui fait cette réticence, ou pour celle du compositeur qui en est l'objet.

« Philidor m'annonce enfin qu'il a répondu de moi, » & qu'un poëte veut bien me confier l'ouvrage qu'on » lui destinoit.

» Je ne trouvai le poëme que médiocre & froid; » mais la flamme qui me brûloit eût pu le réchauffer; » j'embrassai l'auteur : comment ne vit-il pas dans » mes yeux qu'une si belle ardeur ne seroit pas inutile à » son succès ? Il ne le vit pas, car trois jours après, » au lieu de recevoir le manuscrit, Philidor m'apprit » que l'auteur avoit changé d'avis. Il me permettoit » cependant de travailler à son poëme, pourvu que ce » fût avec Philidor, si cela nous convenoit à tous » deux. Allons, courage, mon ami, me dit cet honnête homme, je ne crains pas de joindre ma musique à la vôtre. Je dois le craindre moi, lui dis-je, » car si la pièce réussit, elle sera de vous; si elle » tombe, le public ne verra que moi. »

Il me semble que, dans la position de Grétry, on pouvoit bien courir ce risque, pour travailler avec Philidor; mais Grétry ne se soucioit pas de fournir à celui-ci, qui savoit écrire correctement, la preuve qu'il avoit, lui Grétry, négligé l'étude des règles.

« Philidor donna, un an après, son *Jardinier de* » *Sidon*, & l'on sait (dit Grétry) qu'il eut peu de » succès. »

N'ayant pas obtenu ce poëme, Grétry se présenta à un acteur de la Comédie italienne, qui lui chanta la romance de Monsigny : *Jusque dans la moindre chose*. « Voilà du chant, Monsieur, lui dit-il, voilà » ce qu'il faudroit faire, mais cela est bien difficile. »

Enfin, Grétry mit en musique *les Mariages samnites*, mais non pas comme ils ont été joués longtemps après.

On essaya cet ouvrage chez le prince de Conti, où aucun morceau ne fit le moindre effet; « & l'ennui » fut si universel, dit Grétry lui-même, que *je voulus* » *fuir après le premier acte*; un ami me retint. L'abbé » Arnaud me serra la main en me disant : *Vous n'êtes* » *pas jugé ce soir.* »

Grétry faillit donc de quitter la partie, & c'eût été bien dommage! Sans doute que plus d'un homme de génie a été ainsi dégoûté, soit par la foiblesse d'un coup d'essai, soit par la malveillance de ceux qui rendent une musique mauvaise en l'exécutant le plus mal qu'ils peuvent.

La perfidie d'un chef d'orchestre est plus à redouter pour l'homme qui lui confie le succès de son ouvrage, que son ignorance, quelle qu'elle soit. Quand les acteurs & les musiciens s'entendent pour faire tomber un ouvrage, il est impossible qu'il réussisse.

Philidor avoit déjà donné *le Soldat magicien*, *le Maréchal-ferrant*, *Sancho-Pança*, *le Bûcheron*, *le Sorcier* & *Tom-Jones*; Monsigny, *le Cadi dupé*, *le Maître en droit*, *On ne s'avise jamais de tout*, *le Roi & le Fermier*, *Rose & Colas*, & quelques autres, lorsque Grétry débuta, en 1769, par *le Huron*.

Le lendemain de ce succès on lui offrit, à ce que raconte Grétry, cinq pièces reçues au même théâtre. *Tout ou rien*, dit-il, est un adage qui trouve son application à Paris plus qu'ailleurs.

On sent qu'il falloit, sinon de la science & une grande force de musique, du moins de la fraîcheur & de l'inspiration pour réussir après les ouvrages de Philidor & de Monsigny que nous venons de citer.

L'*opéra* du *Roi & le Fermier*, qui est venu se faire entendre encore avec beaucoup de succès, après que Grétry a eu fait quarante *opéras*, devoit être bien redoutable pour lui, quand il n'avoit encore à y opposer que *le Huron*.

C'est dans l'année où parut ce *Huron*, que Monsigny donna son *Déserteur*. Cette pièce n'a point quitté le théâtre depuis cette époque.

Les *opéras* que l'on fait de nos jours ont des cadres plus grands, un orchestre plus travaillé, des accompagnemens plus riches; mais ont-ils le cachet de la vérité, que le génie de Monsigny a imprimé à ses chefs-d'œuvre?

Le second succès de Grétry fut obtenu par *Lucile*, comédie en un acte & en vers de Marmontel.

Par quelle singulière & bizarre injustice est-il toujours question du musicien dans les pièces en musique, & jamais du poëte?

Sur dix mille personnes qui vous diront : *La musique de Lucile est de Grétry*, il y en aura à peine cent qui sauront que les paroles sont de Marmontel.

Sans les poëtes, qu'eût été Grétry?

Il a eu des obligations réelles à plusieurs, mais il doit plus à Marmontel qu'à tous les autres, non-seulement parce que c'est le talent de ce littérateur très-distingué qui lui a fourni l'occasion d'essayer le sien, mais encore parce qu'il lui a fait de suite six pièces dont le succès n'étoit point douteux, & lui a rendu des services très-précieux, en parodiant admirablement les airs que Grétry trouvoit de temps en temps sans le secours de la poésie, ou qu'il avoit composés sur d'autres paroles.

Le public qui applaudit beaucoup à cette pièce, & surtout au quatuor & au monologue, s'imagina que le genre tendre & larmoyant convenoit seul à Grétry : il le désabusa bientôt par *le Tableau parlant*.

Cet *opéra*, qui n'eut que peu de succès dans les premières représentations, inspira ensuite une sorte d'engouement.

C'est avec Anseaume que Grétry avoit fait cette heureuse infidélité à Marmontel. Il revint à lui pour mettre son *Sylvain* en musique. C'est l'un des plus beaux ouvrages de Grétry.

Dans chacun des *opéras* de ce grand peintre il y a quelques morceaux qui ont obtenu une telle vogue, qu'ils sont des monumens dans la vie de ses contemporains. Faut-il s'étonner, après cela, de sa grande célébrité?

Les Français étoient un peuple tout neuf pour l'*opéra comique*, lorsque Duni, Philidor, Monsigny & Grétry se mirent presqu'en même temps à exploiter cette mine féconde.

A cette époque, les Français n'avoient guère dans la mémoire que quelques chansons bachiques & des vaudevilles.

Maintenant qu'ils se sont formé des types sur les différens morceaux qu'ils ont distingués dans les ouvrages des divers maîtres, leur jugement est plus éclairé, leur goût plus pur, & il est plus difficile d'obtenir leur suffrage.

Il est vrai qu'il est maintenant trois sortes de public, par les différens âges dont ils se composent.

Si le plus âgé de ces trois publics est presque toujours mécontent des nouveautés qu'on lui offre, c'est que celles-ci n'ont rien de neuf pour lui, ou bien que ce qui est nouveau en elles est précisément ce qui les blesse, comme étant opposé à leurs idées ou à leurs habitudes. Ce public, à la vérité, s'éteint chaque jour pour ne plus reparoître. Il n'est qu'à demi remplacé par le public mitoyen, qui, une oreille du côté des Anciens & l'autre du côté des Modernes, tient à peu près la balance entr'eux.

Reste donc le plus jeune des publics : celui-là, neuf pour ce qui est vieux comme pour ce qui est récent, est sujet à confondre. Il n'a pas, comme ses pères,

vu naître l'*opéra comique*, & formé son jugement sur des moules d'une simplicité & d'un naturel également précieux. Tout, à sa naissance, se trouve déjà varié, doublé, orné ou tronqué.

En entendant, de loin en loin, des ouvrages de Monsigny ou de Grétry, après beaucoup de ceux des compositeurs qui leur ont succédé, ce jeune public fait l'opération inverse de celle de ses pères; le résultat doit-il être le même?

Il juge le simple sur les mesures qu'il s'est formées d'après le composé, le contourné, le tronqué, & au contraire ses pères ont jugé ces derniers sur les moules formés sur le simple.

Ce seroit mal raisonner que de croire que le simple est tout épuisé. Il en existera toujours pour les vrais génies; mais il n'en est pas moins certain que tout ce qui est trouvé ne peut plus l'être qu'inutilement pour ceux qui le connoissent, & que c'est autant à rabattre sur le trésor de l'imagination.

Ces observations sont importantes pour savoir ce qu'on doit penser des divers jugemens portés sur les mêmes ouvrages.

On doit sentir, d'après cela, que les idées des Italiens & celles des Allemands ne doivent pas être les mêmes que les nôtres sur ce qui concerne la musique dramatique; l'état de leurs théâtres différant nécessairement de l'état du nôtre par l'époque où ils ont été ouverts, par le mérite différent des poëtes & des musiciens dont on y a représenté les ouvrages, & par le talent de ceux qui les ont joués & chantés. Aussi voit-on que les opinions qui courent le monde & qui le gouvernent plus ou moins, se combattent ou se croisent d'une contrée à l'autre & dans la même, selon les âges, les connoissances réelles ou les préjugés.

Voulez-vous savoir ce que pensoit, en 1768, de la musique du célèbre Rameau un étranger qui arrivoit de l'Italie? Voici ses propres mots.

« Je fus deux fois à l'*Opéra*, craignant de m'être » trompé la première; mais je n'en compris pas da- » vantage la musique française. On donnoit *Dar-* » *danus* de Rameau. J'étois à côté d'un homme qui » se mouroit de plaisir, & je fus obligé de sortir, » parce que je mourois d'ennui. »

Quel étoit cet étranger?

Ce n'étoit pas un Napolitain, un Romain, un Milanais, opposé à tout ce qui n'est pas italien; ce n'étoit pas un simple amateur qui, ayant formé son goût sur les cavatines & les airs ultramontains, repoussoit avec dédain tout ce qui n'étoit pas jeté dans les mêmes moules; ce n'étoit point un Espagnol ni un Anglais, mais un homme né très-près des frontières de France, un Liégeois, un compositeur, c'étoit Grétry enfin.

Que ne doit-on point pardonner aux *dillettanti*, quand un pareil jugement est sorti non-seulement de la bouche d'un tel homme, mais de sa plume, & plus de trente ans après l'avoir pensé?

Il est vrai que, pour adoucir la rigueur de ce jugement, Grétry ajoute:

« J'ai découvert depuis des beautés dans Rameau, » mais j'avois alors la tête trop pleine de la musique » italienne & de ses formes pour pouvoir me reculer » tout-à-coup à la musique du siècle précédent, & » dont Casali, mon maître, me rappeloit quelque- » fois les tournures triviales pour me montrer les » progrès de son art. Je m'en rappelle deux motifs; » les voici: »

(*Voyez ces motifs dans les planches de musique.*)

Les paroles sont *La civetta graziosetta*, &c.

Maintenant qu'il nous soit permis de discuter avec ce juge sur la validité des raisons qui l'ont engagé à prononcer de la sorte sur la musique de Rameau.

Un Grétry, arrivant d'Italie, devoit-il juger ainsi la musique française?

« J'allai deux fois à l'*Opéra*, craignant de m'être » trompé la première. » Voilà donc la précipitation d'un jugement, évitée par *ce plus ample informé.*

« J'étois à côté d'un homme qui se mouroit de » plaisir. » Ce n'est donc pas l'ennui qu'éprouvoient ses alentours qui excita le sien ou l'augmenta. Je sais que l'extrême satisfaction que ressentoit celui qui se mouroit de plaisir, pouvoit contribuer, par esprit d'opposition, à redoubler l'effet contraire qu'éprouvoit Grétry; car dans la querelle fort ridicule des Gluckistes & des Piccinistes, c'est cet esprit d'opposition qui a, plus que tout le reste, animé les deux partis; mais l'effet de cette opposition devoit être entièrement dissipé, non pas seulement trente ans après, & quand Grétry prit la plume pour en parler au public, mais à l'instant même où, seul avec son jugement & ses connoissances, il ne devoit plus sentir & prononcer que d'après ce jugement & ces connoissances.

Que veulent dire ces paroles, *j'ai découvert depuis des beautés dans Rameau*, si elles ne signifient pas, *je suis devenu plus musicien que je ne l'étois, & assez pour reconnoître dans Rameau une valeur intrinsèque que je n'y avois pu apercevoir avant d'avoir acquis le degré de connoissance qu'il faut posséder pour la sentir?*

En effet, Grétry étoit un fort mince musicien quand il arriva d'Italie, si l'on en juge par ses partitions. Mais déjà, ces mêmes partitions font connoître qu'il avoit de l'imagination & ce tact fin qui, aidés d'une musicalité passable, peuvent produire des ouvrages justement admirés quant à la fraîcheur des motifs & à la justesse de leur emploi, dans l'expression bien sentie de la parole.

La force musicale de Grétry s'est accrue peu à peu dans les divers ouvrages; mais la somme totale de ses progrès, dans ce genre de mérite, ne s'est pas éle-

vée très-haut, il faut le confesser, malgré qu'un tel aveu choquera extraordinairement, sans doute, ceux qui l'admirent sans pouvoir le *peser* sous ce rapport. Je dois insister sur cette vérité, parfaitement démontrée, pour tous ceux qui connoissent bien la musique, non pour affoiblir la gloire de Grétry, mais pour faire connoître au grand nombre qui l'ignore, que c'est à son génie presque seul qu'il doit la réputation colossale qu'il s'est acquise.

C'est l'instinct de Monsigny, c'est l'instinct de Grétry qui leur ont surtout mérité les couronnes qu'on leur a données à tous deux.

Voilà ce qu'on leur a fait entendre bien des fois durant leur vie, mais qu'on peut articuler plus distinctement à présent qu'ils ne sont plus, sans rien retrancher à l'encens qui brûle pour eux, mais non peut-être sans blesser l'amour-propre & les idées fausses de leurs admirateurs sans restriction.

Venez maintenant que je me suis expliqué & que je n'ai plus d'arrière-pensée; venez, Monsigny, avec votre *Cadi dupé*, *le Roi & le Fermier*, *le Déserteur*, *Rose & Colas*, *la Belle Arsène* & *Félix*, & vous verrez combien j'aime, chéris & honore tous ces enfans, *trouvés* par votre imagination, votre sensibilité & votre heureux génie.

Venez, Grétry, avec *Lucile*, *le Tableau parlant*, *le Sylvain*, *les Deux Avares*, *l'Amitié à l'épreuve*, *Zémire & Azor*, *l'Ami de la Maison*, *la Rosière de Salency*, *la Fausse Magie*, *le Jugement de Midas*, *l'Amant jaloux*, *les Evénemens imprévus*, *Aucassin & Nicolette*, *l'Epreuve villageoise*, *Richard-cœur-de-Lion*, *Panurge*, *la Caravane*, *Barbe-bleue*, *Pierre-le-Grand*, *Lisbeth*, *Anacréon*, & vous verrez que je répète, après votre mort, ce que je vous ai dit tant de fois à vous-même, que vos ouvrages font le charme de ma vie, & qu'ils le feront jusqu'à la fin de ma carrière, parce qu'ils ont tous le sceau du génie & de la vérité.

Abordons maintenant les ouvrages de d'Aleyrac. Ce Languedocien, qui avoit apporté dans son imagination quelque chose de l'heureux climat qui l'avoit vu naître, a su s'insinuer, avec l'adresse gasconne, sur la scène de l'*Opéra comique*, où régnoit principalement alors Grétry, dont il avoit étudié les ouvrages avec fruit. *Les deux Tuteurs*, *la Dot*, *l'Amant statue*, *Nina*, *Azémia*, *Renaud d'Ast*, *Sargines*, *Raoul de Créqui*, *les deux Petits Savoyards*, *Philippe & Georgette*, *Camille* ou *le Souterrain*, *Ambroise*, *Gulnare*, *la Maison isolée*, *Adolphe & Clara*, *Maison à vendre*, *Alexis*, *le Château de Montenero*, *Lina*, *Picaros & Diego*, *la Jeune Prude* & quelques autres pièces encore prouvèrent sa facilité, sa grâce & du naturel. Mais venu à une époque où il falloit être plus musicien qu'il ne l'étoit, il n'a réussi complétement qu'auprès de ceux qui ne connoissoient de la musique que le plaisir qu'elle leur cause, & chez lesquels ce plaisir ne naît qu'autant que la musique ne dépasse pas leur foible portée. D'Aleyrac a charmé les musiciens eux-mêmes par l'amabilité de ses chants & par leur mérite scénique; mais ses compositions les plus fortes le sont trop peu pour inspirer le respect ou commander la moindre admiration, par leur valeur intrinsèque comme musique.

M. Gaveaux a sa place près de d'Aleyrac. *L'Amour filial*, *les deux Hermites*, *la Famille indigente*, *le petit Matelot*, *Lise & Colin*, *Sophie & Moncars*, *le Traité nul*, *Léonore*, *le Locataire*, *Ovinska*, *le Trompeur trompé*, *un Quart d'heure de silence*, *M. Deschalumeaux* & quelques autres ouvrages encore la lui ont marquée.

Méhul lui-même, que l'on peut regarder comme très-fort, comparé aux précédens, paroît foible quand on rapproche sa musique de celle d'Haydn ou de Mozart, à moins que ceux qui se mêlent de faire cette comparaison ne soient trop peu musiciens pour statuer sur la valeur de l'une & de l'autre.

Dans l'admiration trop peu raisonnée de la foule, on ne connoît guère que deux espèces de musique, celle qui plaît & celle qui ennuie. Mais comme on peut ennuyer ou plaire par plusieurs causes différentes, ceux qui jugent véritablement ne confondent aucune de ces causes l'une avec l'autre: ils savent distinguer ce qui provient de l'ignorance du compositeur, d'avec ce qu'il faut attribuer à celle des écoutans; ils connoissent chaque genre de mérite, & à quel degré ils se trouvent chacun dans un ouvrage; ils en constatent la présence comme l'absence. Le prestige des effets ne leur en impose point, & ils ne tiennent compte de celui que fait un morceau, que selon le mérite réel de ce qui le produit, mis dans la balance du génie, du talent & du goût.

Y a-t-il plus de mérite dans la musique sérieuse que dans la musique gaie?

A-t-on le même respect pour le musicien qui mêle sa musique à des bouffonneries, que pour celui qui n'associe les accords de sa lyre qu'à des sujets nobles?

Voilà deux questions différentes que l'on juge souvent ensemble par l'habitude que l'on a de les confondre jusqu'à un certain point, quoiqu'elles n'aient cependant rien de commun quand on les examine de bien près.

Si je demande à un Français si Racine est au-dessus de Molière, Le Kain au-dessus de Préville, que me répondra-t-il?

Molière est, sans doute, le premier dans son genre, comme Racine dans le sien; cependant la considération que l'on a pour chacun de ces grands talens est-elle la même pour tous deux?

Malgré toutes les causes qui tendent à corrompre les individus, l'homme est un être dont l'essence est la moralité, & cette moralité est telle que, sans qu'il y prenne garde, elle entre dans tous les jugemens qu'il porte.

C'eſt au point que le prêtre plaidant en chaire pour les mœurs, l'avocat au barreau & l'auteur ſur le théâtre, recueillent chacun un prix différent de l'emploi de leur talent; car je ſuppoſe, pour égaliſer davantage les choſes, que le prêtre a compoſé lui-même ſon ſermon, l'avocat ſon plaidoyer, & l'acteur la pièce qu'il joue, & que ce ſont trois hommes de mœurs irréprochables.

Si l'homme appelé à juger uniquement du degré de talent de chacun des trois individus, embraſſe malgré lui, dans cette cauſe, quelque choſe de relatif à la profeſſion, il faut bien que ce ſoit, comme il vient d'être dit, parce que la moralité intervient dans tout.

Grétry a-t-il plus de talent dans *Lucile* que dans *le Tableau parlant?* Méhul, dans *Stratonice* que dans *l'Irruto?*

Pourquoi accueilloit-on Grétry avec une ſorte de reſpect après *Lucile*, & en riant après le *Tableau parlant?*

Quand Boileau a dit :

> Dans ce ſac ridicule où Scapin s'enveloppe,
> Je ne reconnois plus l'auteur du *Miſantrope*.

n'a-t-il jugé véritablement que le degré de talent? N'a-t-il pas, au contraire, fait entrer dans cette ſentence quelque choſe de relatif au genre?

La moralité domine tellement l'homme, que l'amateur qui aura chanté dans un ſalon un morceau du ſtyle noble, ſera remercié avec un ton plus digne qu'après avoir chanté un morceau bouffon qui aura cependant amuſé davantage.

Ne déſeſpérons pas des hommes tout le temps que ce ſentiment délicat les accompagnera; mais ſachons cependant ſéparer le genre du degré de talent qu'y montre le compoſiteur.

Le génie de Méhul & ſon genre de talent ne ſont pas les ſeules cauſes qui lui ont fait prendre une autre route que celle où cheminoient glorieuſement Monſigny & Grétry. Les partitions de l'Allemagne & toute la muſique inſtrumentale qu'y compoſoient des hommes d'un grand génie & d'un beau ſavoir, renforçoient à Paris les compoſiteurs aſſez muſiciens pour faire leurs études de ces ouvrages & les prendre pour modèles.

Ne pouvant plus faire ce que Grétry & Monſigny avoient déjà fait, on chercha à faire autrement, & plus qu'ils n'avoient fait.

Comme génie, comme naturel, comme heureuſes & ſimples imaginations, il étoit difficile de les égaler; mais comme harmoniſtes & comme ſymphoniſtes, il étoit aiſé de les ſurpaſſer.

Cependant l'ouverture de *la Caravane* & celle de *Panurge* courent les rues avec celle du *Jeune Henry* de Méhul & celle de *Lodoïska* de Kreutzer : c'eſt qu'il y a dans chacune quelque choſe de *populaire*, c'eſt-à-dire, de *ſimple* & d'*inſpiré*.

L'énergie caractériſe la muſique de Méhul, qui a généralement frappé plus fort encore que juſte, quoiqu'il ait ſouvent beaucoup de vérité dans ſon expreſſion.

L'étoffe de Cherubini eſt plus travaillée que celle de Méhul. Les compoſitions de ces deux grands talens ont pluſieurs points de contact.

Le final des *Deux Journées* auroit bien dû être ſuivi de beaucoup d'autres.

M. Kreutzer, dont le talent a fait ſes preuves dans plus d'un genre de compoſitions inſtrumentales, ſe montre partout un excellent muſicien; & malgré qu'il y ait une grande diſtance entre la force de ſes derniers *opéras* & la grâce de *Paul & Virginie*, on n'oubliera jamais cette charmante muſique par laquelle il a fait ſon début ſur la ſcène : *Lodoïska* rappellera éternellement ſon nom.

M. Berton, qui s'eſt attaché à l'étude des partitions italiennes, en a très-heureuſement imité la marche & les beautés, ſurtout dans les duos. N'eût-il fait que *Montano & Stéphanie*, *le Délire*, *le Concert interrompu*, *Aline*, *la Romance*, *les Maris garçons & Françoiſe de Foix*, ces ouvrages ſuffiroient pour le mettre au rang des compoſiteurs qui ſe diſtinguent le plus par le goût & le charme de leurs productions.

M. Plantade a fait la muſique de *Palma*, de *Zoé*, de *Romagneſi*, du roman du *Mari de circonſtance*. Il a de la grâce & de l'expreſſion.

Boyeldieu a fait la muſique de *la Famille Suiſſe*, de *Zoraïme & Zulnare*, de *Beniowsky*, de *Ma Tante Aurore*, du *Calife de Bagdad*, de *Jean de Paris*, du *Nouveau Seigneur de village*, de *la Fête du village voiſin*. Toutes ces productions ſe diſtinguent en général par du naturel & une élégance qui obtiennent tous les ſuffrages.

M. Nicolo ou Nicolas Iſouard a fourni une aſſez longue carrière en peu d'années.

Michel-Ange, *les Confidences*, *le Médecin turc*, *Léonce*, *l'Intrigue aux fenêtres*, *les Rendez-vous bourgeois*, *Cimaroſa*, *Cendrillon*, *Jeannot & Colin*, & *Joconde* lui ont fait une réputation brillante. Il y a dans chacun de ces ouvrages de l'eſprit, de l'adreſſe, un coloris aimable, & quelquefois une certaine force de muſique qui s'y fait d'autant mieux remarquer, qu'elle eſt moins prodiguée, le genre qu'il a traité ne l'exigeant que rarement.

M. Catel a donné ſucceſſivement *l'Auberge de Bagnères*, *les Artiſtes par occaſion* & *les Méneſtrels écoſſais*. Ces trois ouvrages, où il y a des preuves d'un talent réel, claſſent avantageuſement M. Catel parmi les maîtres de l'école du Conſervatoire.

Forcé de me renfermer dans les limites tracées par

le genre de cet ouvrage, je ne citerai pas un plus grand nombre de compositeurs d'*opéras comiques*, quoiqu'il y en ait beaucoup à nommer encore dont le talent ou les dispositions méritent des éloges.

Faut-il être plus musicien pour faire des *opéras* sérieux ou bouffons que pour faire de bonnes *symphonies*, de bons *quatuors* ou de bonnes *sonates?*

C'est une question que nous traiterons à ces différens articles, parce qu'il est juste de faire la part à chacun, afin d'éclairer l'opinion des personnes qui ne sont pas assez musiciennes pour en juger. (Voyez OUVERTURE.) (*De Momigny.*)

OPÉRA, *s. m.*, est aussi un mot consacré pour distinguer les différens ouvrages d'un même auteur, selon l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, & qu'il marque ordinairement lui-même sur les titres par des chiffres. (Voyez ŒUVRES.) Ces deux mots sont principalement en usage pour les compositions de symphonie. (*J. J. Rousseau.*)

ORATOIRE, de l'italien *oratario.* Espèce de drame en latin ou en langue vulgaire, divisé par scènes, à l'imitation des pièces de théâtre, mais qui roule toujours sur des sujets sacrés, & qu'on met en musique pour être exécuté dans quelqu'église durant le carême ou en d'autres temps. Cet usage, assez commun en Italie, n'est point admis en France. La musique française est si peu propre au genre dramatique, que c'est bien assez qu'elle y montre son insuffisance au théâtre, sans l'y montrer encore à l'église. (*J. J. Rousseau.*)

Voilà du sarcasme tout pur. Ce grand philosophe avoit mis très-avant dans sa tête que la langue française étoit incapable de se montrer musicale & dramatique. Cette opinion révoltante a été démentie par cent ouvrages charmans & par plusieurs d'une grande expression, depuis l'époque où elle a été aussi inconsidérément émise.

Parmi les *oratoires*, on doit citer ceux de Handel & de Haydn comme des chefs-d'œuvre d'un mérite éternel. Le *Messie* du premier & la *Création* du second sont ceux qui se distinguent le plus parmi les ouvrages de ce genre sortis de leur plume savante. (*De Momigny.*)

ORCHESTRE, *s. m.* On prononce *orquestre.* C'étoit, chez les Grecs, la partie inférieure du théâtre; elle étoit faite en demi-cercle, & garnie de siéges tout autour. On l'appeloit *orchestre*, parce que c'étoit là que s'exécutoient les danses.

Chez eux, l'*orchestre* faisoit une partie du théâtre; à Rome, il en étoit séparé, & rempli de siéges destinés pour les sénateurs, les magistrats, les vestales, & autres personnes de distinction. A Paris, l'*orchestre* des comédies française & italienne, & ce qu'on appelle ailleurs le *parquet*, est destiné en partie à un usage semblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulièrement à la musique, & s'entend, tantôt du lieu où se tiennent ceux qui jouent des instrumens, comme l'*orchestre* de l'Opéra, tantôt du lieu où se tiennent tous les musiciens en général, comme l'*orchestre* du concert spirituel au château des Tuileries, & tantôt de la collection de tous les symphonistes : c'est dans ce dernier sens que l'on dit de l'exécution de musique, que l'*orchestre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les instrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les musiques nombreuses en symphonistes, telles que celle d'un opéra, c'est un soin qui n'est pas à négliger que la bonne distribution de l'*orchestre.* On doit en grande partie à ce soin l'effet étonnant de la symphonie dans les opéras d'Italie. On porte la première attention sur la fabrique même de l'*orchestre*, c'est-à-dire, de l'enceinte qui le contient. On lui donne les proportions convenables pour que les symphonistes y soient le plus rassemblés & le mieux distribués qu'il est possible. On a soin d'en faire la caisse d'un bois léger & résonnant, comme le sapin, de l'établir sur un vide avec des arcs-boutans, d'en écarter les spectateurs par un râteau placé dans le parterre à un pied ou deux de distance; de sorte que le corps même de l'*orchestre* portant pour ainsi dire en l'air, & ne touchant presqu'à rien, vibre & résonne sans obstacle, & forme comme un grand instrument qui répond à tous les autres & en augmente l'effet.

A l'égard de la distribution intérieure, on a soin : 1°. que le nombre de chaque espèce d'instrument se proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous ensemble; que, par exemple, les basses n'étouffent pas les dessus & n'en soient pas étouffées; que les hautbois ne dominent pas sur les violons, ni les seconds sur les premiers; 2°. que les instrumens de chaque espèce, excepté les basses, soient rassemblés entr'eux, pour qu'ils s'accordent mieux & marchent ensemble avec plus d'exactitude; 3°. que les basses soient dispersées autour des deux clavecins & partout l'*orchestre*, parce que c'est la basse qui doit régler & soutenir toutes les autres parties, & que tous les musiciens doivent l'entendre également; 4°. que tous les symphonistes aient l'œil sur le maître à son clavecin, & le maître sur chacun d'eux; que de même, chaque violon soit vu de son premier & le voie : c'est pourquoi cet instrument étant & devant être le plus nombreux, doit être distribué sur deux lignes qui se regardent, savoir, les premiers assis en face du théâtre, le dos tourné vers les spectateurs, & les seconds vis-à-vis d'eux, le dos tourné vers le théâtre, &c.

Le premier *orchestre* de l'Europe, pour le nombre & l'intelligence des symphonistes, est celui de Naples : mais celui qui est le mieux distribué & forme l'ensemble le plus parfait, est l'*orchestre* de l'Opéra du roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse. (*Ceci s'écrivoit en* 1754.) (Voyez, dans les planches, la représentation de cet *orchestre*, où, sans s'attacher aux mesures, qu'on n'a pas prises sur les lieux, on pourra mieux juger à l'œil de la distribu-

tion totale, qu'on ne pourroit faire sur une longue description.)

On a remarqué que, de tous les *orchestres* de l'Europe, celui de l'Opéra de Paris, quoique l'un des plus nombreux, étoit celui qui faisoit le moins d'effet. Les raisons en sont faciles à comprendre. Premièrement la mauvaise construction de l'*orchestre*, enfoncé dans la terre, & clos d'une enceinte de bois lourd, massif & chargé de fer, étouffe toute résonnance; 2°. le mauvais choix des symphonistes, dont le plus grand nombre, reçus par faveur, savent à peine la musique, & n'ont nulle intelligence de l'ensemble; 3°. leur assommante habitude de râcler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, sans jamais pouvoir être d'accord; 4° le génie français, qui est en général de négliger & dédaigner tout ce qui devient devoir journalier; 5°. les mauvais instrumens des symphonistes, lesquels, restant toujours sur le lieu, sont toujours des instrumens de rebut, destinés à mugir durant les représentations, & à pourrir dans les intervalles; 6°. le mauvais emplacement du maître, qui, sur le devant du théâtre & tout occupé des acteurs, ne peut veiller suffisamment sur son *orchestre*, & l'a derrière lui au lieu de l'avoir sous les yeux; 7°. le bruit insupportable de son bâton, qui couvre & amortit tout l'effet de la symphonie; 8°. la mauvaise harmonie de leurs compositions, qui, n'étant jamais pure & choisie, ne fait entendre, au lieu de choses d'effet, qu'un remplissage sourd & confus; 9°. pas assez de contre-basses & trop de violoncelles, dont les sons, traînés à leur manière, étouffent la mélodie & assomment le spectateur; 10°. enfin, le défaut de mesure, & le caractère indéterminé de la musique française, où c'est toujours l'acteur qui règle l'*orchestre*, au lieu que l'*orchestre* doit régler l'acteur, & où les dessus mènent la basse, au lieu que la basse doit mener les dessus. (*J. J. Rousseau.*)

Orchestre. Il est étonnant combien celui de l'Opéra de Paris renferme d'hommes à talent; mais on se demande quelquefois avec surprise pourquoi tant de beaux moyens réunis ne produisent pas plus d'effet ou une exécution plus parfaite.

L'ennui de jouer toujours les mêmes bons ouvrages, ou des ouvrages qui ne sont pas bons, explique une partie de cette énigme.

Sous la direction de M. Kreutzer, de M. Grasset, de M. Blasius ou de M. Lefebvre, on ne devroit jamais rien entendre de négligé. (*De Momigny.*)

OREILLE, *s. f.* Ce mot s'emploie figurément en terme de musique. Avoir de l'*oreille*, c'est avoir l'ouïe sensible, fine & juste; en sorte que, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, on soit choqué du moindre défaut, & qu'aussi l'on soit frappé des beautés de l'art quand on les entend. On a l'*oreille* fausse lorsqu'on chante constamment faux, lorsqu'on ne distingue point les intonations fausses des intonations justes, ou lorsqu'on n'est point sensible à la précision de la mesure, qu'on la bat inégale ou à contre-temps. Ainsi le mot *oreille* se prend toujours pour la finesse de la sensation ou pour le jugement du sens. Dans cette acception, le mot *oreille* ne se prend jamais qu'au singulier & avec l'article partitif. *Avoir de l'oreille; il a peu d'oreille.* (*J. J. Rousseau.*)

Oreille. Avons-nous autant de siéges du jugement que nous avons de sens? En ce cas notre ame ne seroit pas une, mais cinq, puisque nous avons cinq sens. Si, au contraire, nous n'avons qu'une ame, & que chaque sens ne soit à son égard qu'un moyen par lequel elle est mise en communication avec les objets qui sont du ressort de ce sens, alors on ne peut pas dire avec J. J. Rousseau, que l'*oreille* est prise pour le jugement du sens, mais pour le jugement qui est rendu par l'ame sur le rapport qui lui est fait par l'ouïe. (*De Momigny.*)

ORGANIQUE, *adj. pris subst. au fémin.* C'étoit, chez les Grecs, cette partie de la musique qui s'exécutoit sur les instrumens, & cette partie avoit ses caractères, ses notes particulières, comme on le voit dans les Tables de Bacchius & d'Alypius. (Voy. Musique, Notes.)

ORGANISER le chant, *v. a.* C'étoit, dans le commencement de l'invention du contre-point, insérer quelques tierces dans une suite de plain-chant à l'unisson: de sorte, par exemple, qu'une partie du chœur chantant ces quatre notes *ut ré si ut*, l'autre partie chantoit en même temps ces quatre-ci, *ut ré ré ut*. Il paroît par les exemples cités par l'abbé Le Beuf & par d'autres, que l'*organisation* ne se pratiquoit guère que sur la note sensible à l'approche de la finale; d'où il suit qu'on n'*organisoit* presque jamais que par une tierce mineure. Pour un accord si facile & si peu varié, les chantres qui *organisoient* ne laissoient pas d'être payés plus cher que les autres.

A l'égard de l'*organum triplum* ou *quadruplum*, qui s'appelloit aussi *triplum* ou *quadruplum* tout simplement, ce n'étoit autre chose que le même chant des parties *organisantes* entonné par des hautes-contres à l'octave des basses, & par des dessus à l'octave des tailles. (*J. J. Rousseau.*)

ORGANISTE. Celui qui joue de l'orgue. Un grand *organiste* n'a pas seulement le talent d'exécuter avec beaucoup de perfection toute la musique qui est propre à cet instrument, mais celui bien plus rare d'improviser tout ce qu'il joue. C'est le musicien des musiciens.

On en comptoit un certain nombre autrefois, mais ils deviennent de jour en jour plus rares, parce qu'on néglige de faire les études qu'un si grand art demande.

Une grande profondeur de science, une imagination abondante & facile, voilà ce qui constitue le véritable *organiste*; & quand on pense que ce phénix a pour honoraire deux mille francs au plus, on ne doit pas s'étonner si l'on n'en trouve pas. Il en est sans doute de trop payés à cinq cents francs; mais quel souffleur même ne mérite pas de quoi vivre? (*De Momigny.*)

ORGUE. Instrument à vent. L'*orgue* est moins un instrument qu'une machine qui en renferme une collection. C'est une sorte d'orchestre mécanique qui est aux ordres de celui qui en connoît le clavier.
(*De Momigny.*)

Orgue hydraulique. Celui qui va par le moyen de l'eau.

Orgue a cylindre est celui qui va par le moyen d'un cylindre sur lequel on a noté un certain nombre de morceaux avec des pointes. Ces pointes font mouvoir les touches d'un clavier qui leur est approprié. C'est au moyen d'une manivelle que l'on tourne, que le cylindre se meut & présente successivement, ou plusieurs à la fois, ses pointes aux touches qui répondent aux tuyaux. Ce qu'on nomme *orgue de Barbarie* n'est pas autre chose qu'un *orgue* portatif & à cylindre.
(*De Momigny.*)

ORPHÉON. Instrument monté avec des cordes de boyaux, que l'on fait parler au moyen d'un clavier & d'une roue. Il est fait en forme de clavecin. Ce même instrument modifié a été appelé *orchestrino*, c'est-à-dire, *petit orchestre.*

ORTHIEN, *adj.* Le *nome orthien*, dans la musique grecque, étoit un nome dactylique, inventé, selon les uns, par l'ancien Olympus le Phrygien, & selon d'autres par le Mysien. C'est sur ce nome *orthien*, disent Hérodote & Aulu-Gelle, que chantoit Arion quand il se précipita dans la mer.

OU. Instrument chinois composé de chevilles qui forment différens tons, & dont on joue avec un archet.

OUVERTURE, *s. f.* Pièce de symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, imposante, harmonieuse, & qui sert de début aux opéras & autres drames lyriques d'une certaine étendue.

Les *ouvertures* des opéras français sont presque toutes calquées sur celles de Lully. Elles sont composées d'un morceau traînant appelé *grave*, qu'on joue ordinairement deux fois, & d'une reprise sautillante appelée *gaie*, laquelle est communément fuguée : plusieurs de ces reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Il a été un temps où les *ouvertures* françaises servoient de modèle dans toute l'Europe. Il n'y a pas soixante ans qu'on faisoit venir en Italie des *ouvertures* de France pour mettre à la tête des opéras. J'ai vu même plusieurs anciens opéras italiens notés avec une *ouverture* de Lully à la tête. C'est de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a si fort changé; mais le fait ne laisse pas d'être très-certain.

La musique instrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles *ouvertures*, faites pour des symphonistes qui savoient peu tirer parti de leurs instrumens, ont bientôt été laissées aux Français, & l'on s'est d'abord contenté d'en garder à peu près la disposition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, & ils distribuent aujourd'hui leurs *ouvertures* d'une autre manière. Ils débutent par un morceau saillant & vif, à deux ou à quatre temps; puis ils donnent un *andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les grâces du beau chant, & ils finissent par un brillant *allegro*, ordinairement à trois temps.

La raison qu'ils donnent de cette distribution est que, dans un spectacle nombreux où les spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence & fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils disent que le grave de nos *ouvertures* n'est entendu ni écouté de personne, & que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphase, moins bruyant que l'accord des instrumens qui le précède, & avec lequel il se confond, est plus propre à préparer l'auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le spectateur attentif, il convient de l'intéresser avec moins de bruit, par un chant agréable & flatteur qui le dispose à l'attendrissement qu'on tâchera bientôt de lui inspirer, & de déterminer enfin l'*ouverture* par un morceau d'un autre caractère, qui, tranchant avec le commencement du drame, marque, en finissant avec bruit, le silence que l'acteur, arrivé sur la scène, exige du spectateur.

Notre vieille routine d'*ouvertures* a fait naître en France une plaisante idée. Plusieurs se sont imaginé qu'il y avoit une telle convenance entre la forme des *ouvertures* de Lully & un opéra quelconque, qu'on ne sauroit la changer sans rompre l'accord du tout; de sorte que, d'un début de symphonie qui seroit dans un autre goût, tel, par exemple, qu'une *ouverture* italienne, ils diront avec mépris, que c'est une sonate, & non pas une *ouverture*; comme si toute *ouverture* n'étoit pas une sonate!

Je sais bien qu'il seroit à desirer qu'il y eût un rapport propre & sensible entre le caractère d'une *ouverture* & celui de l'ouvrage qu'elle annonce; mais au lieu de dire que toutes les *ouvertures* doivent être jetées au même moule, cela dit précisément le contraire. D'ailleurs, si nos musiciens manquent si souvent de saisir le vrai rapport de la musique aux paroles dans chaque morceau, comment saisiront-ils les rapports plus éloignés & plus fins entre l'ordonnance d'une *ouverture* & celle du corps entier de l'ouvrage? Quelques musiciens se sont imaginé bien saisir ces rapports en rassemblant d'avance dans l'*ouverture* tous les caractères exprimés dans la pièce, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, & que ce qui est à venir fût déjà passé. Ce n'est pas cela. L'*ouverture* la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des spectateurs, qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement

mencement de la pièce. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *ouverture* : voilà le plan sur lequel il la faut traiter. (*J. J. Rousseau.*)

Ouverture. Il faut connoître la forme des *ouvertures* anciennes pour comprendre la critique fondée jusqu'à un certain point qu'en fait ici J. J. Rousseau. Dans ce morceau *traînant* appelé *grave*, & dans le *sautillé* qu'on appeloit *gai*, ce qui répond à *allegro*, il y avoit, sinon du charme & de l'expression, du moins un mérite que n'ont pas eu la plupart des successeurs de Lully & de Rameau, celui de savoir écrire en imitations, & du contre-point tant soit peu obligé.

Que remarque-t-on dans les petites *ouvertures* des opéras qui ont été donnés depuis 1755 à 1775 ? Quelques jolies petites idées avec des accompagnemens *cherchés d'oreille* & *faits sans principes*. On ne trouve même que cela dans les partitions de ces compositeurs que la nature avoit appelés à être musiciens, mais que l'art n'avoit pas assez nourris ni instruits pour qu'il sortît quelque chose d'une certaine haleine de leur imagination, ni rien de bien écrit de leur plume.

Les spectacles s'étant multipliés, ceux qu'on a appelés à être juges de la musique qu'on y entend n'ont plus été les musiciens, mais ceux qui avoient le moyen d'en faire les frais en payant leur billet. Qu'est-il arrivé de-là? Que beaucoup de compositeurs qui ne savoient pas la composition, & qui étoient trop peu musiciens pour écrire pour les gens de l'art, se sont trouvés de force à faire de la musique pour ceux qui l'aiment sans s'y connoître.

Il ont fait à leur manière des *ouvertures*, des airs & des duos qui, s'étant trouvés jolis & chantans, ont satisfait ceux qui n'en desirent pas davantage, car ils ne soupçonnent rien au-delà que plus de bruit ou de confusion.

Ces musiciens, à qui leur conscience reprochoit leur foiblesse dans les courts instans où leur amour-propre & leurs succès ne les enivroient pas, disoient:

Ce qui nous manque de savoir & de génie n'étant aperçu que par quelques connoisseurs très-distingués & par les vrais musiciens, nous répandrons dans le public que c'est la jalousie qui fait crier ceux-ci à l'ignorance, & la foule, pleinement satisfaite de nous, le croira & imposera silence aux vrais juges.

En effet, ce qui échappe à la foule étant précisément ce à quoi ne peuvent jamais atteindre ceux qui ne sont pas nés assez musiciens ou assez laborieux pour arriver à un grand point, il est tout simple que cette foule ne leur demande pas ce dont elle n'a nulle idée.

C'est là ce qui explique le succès de bien des ouvrages dont les connoisseurs apprécient le mérite qu'y donnent quelques inspirations charmantes, & parfois une charge & une fausse apparence du vrai beau, mais qui en sentent trop les fautes & les imperfections pour leur accorder le degré d'estime que méritent seuls les chefs-d'œuvre des grands maîtres, avec lesquels les grandes oreilles confondent ces mêmes productions par une méprise que nous cherchons à expliquer.

Mais laissons pour un moment les ouvrages foibles & imparfaits pour comparer ceux des vrais compositeurs des diverses époques.

Quelle distance prodigieuse il y a de l'*ouverture* de l'*Alceste* de Gluck à celle de l'*Acleste* de Lully !

Cette dernière est de la glace qui se fond avec peine; l'autre est de la lave qui sort d'un volcan.

Dans les quatre premières mesures, on entend à peu près l'expression de ces mots qui partent de la bouche d'Alceste & de celle d'un peuple tout entier qu'a rassemblé son amour pour son roi, menacé de perdre la vie :

Ciel ! ah ! prends pitié de nous !

Les dieux étant sourds à cette prière si fervente, Alceste dit : *C'en est donc fait, mon malheur est certain !* Six mesures de gémissemens expriment l'état de son cœur, auquel prennent part tous ceux qui en sont les témoins; à la douzième mesure, un cri aigu s'élance de son sein; sa voix retombe ensuite, & ce mouvement si beau, si naturel, se répète deux fois, mais séparées l'une de l'autre par des mouvemens qui peignent l'agitation de son ame.

A la dix-huitième mesure, le peuple entier, dans l'irritation que lui cause sa douleur, & les dieux impitoyables, pousse des cris terribles & se meut en tumulte pendant six mesures.

Les plaintes d'Alceste renaissent, & les hautbois font entendre une courte prière qui s'élève deux fois vers les cieux, suivie à chacune des élans de la sensibilité la plus expressive & de l'agitation la plus marquée; l'épuisement des forces d'Alceste se manifeste: alors tout le peuple accuse par un cri la rigueur du sort; il en est révolté, & voudroit pouvoir détrôner les dieux pour conserver son roi; il prie & blasphème tour à tour. Ainsi se termine la première partie. La seconde est conçue comme la première.

Quel sentiment & quelle connoissance de l'art il faut posséder pour concevoir & peindre de la sorte! Quelle ame que celle de Gluck, & quel talent !

Ce n'est pas en Italie qu'il avoit appris à faire une semblable *ouverture*. Quel Italien en a jamais écrit une pareille ? Celle d'*Iphigénie* est plus belle encore, à certains égards, mais moins riche de sentiment, quoique les mêmes moyens à peu près y soient mis en usage.

Il n'y a dans ces deux *ouvertures* aucun travail *cánonique*, auquel attachent trop d'importance les musiciens qui calculent au lieu de sentir, mais une touche grande & ferme, un style pur, une expression

franche ou éminemment énergique, & c'eſt ainſi que le vrai génie enfante ces morceaux géans qui ſemblent être ſortis tout entiers de leur tête, comme Minerve toute armée du cerveau de Jupiter.

Mozart s'eſt à quelques égards rapproché du ſtyle des *ouvertures* de Handel dans celle de la *Flûte enchantée*. Mais ſachant que le public aſſemblé ſouffre impatiemment les longs préambules, ſon morceau grave eſt très-court, comme devroient l'être toutes les introductions, & comme le ſont celles des belles ſymphonies d'Haydn.

Son *allegro fugué* eſt d'une largeur, d'un grandioſe & d'une clarté qui en aſſurent l'effet même ſur les oreilles vulgaires.

Pourquoi cette *ouverture* n'a-t-elle pas été imitée par nos compoſiteurs? C'eſt, dit le renard de la fable, que *ces raiſins ſont trop verts*.

Nous avons cependant pluſieurs hommes qui ſe piquent d'être de grands contre-pointiſtes; hé bien, on ne leur demande pas plus de contre-point qu'il n'y en a dans cette *ouverture*, mais on exige la même verve & le même génie : qu'ils daignent donc s'eſſayer pour ſatisfaire & ajouter à leur réputation, ou la juſtifier.

Homère & Virgile, Corneille & Racine peuvent toujours être cités comme les grands modèles; mais il ſeroit injuſte d'exiger que les auteurs, pour la plupart, n'écriviſſent qu'autant que leur génie & leur talent ſe rapprocheroient du génie & du talent de ces hommes demi-dieux. Handel, Haydn & Mozart ſont dans le même cas. On peut avoir vingt fois moins de génie qu'eux, & avoir du génie; on peut avoir vingt fois moins de ſavoir & de talent, & avoir bien du talent & du ſavoir. Combien n'en eſt-il pas qui, avec cent fois moins de toutes ces qualités, ſe placeroient à côté de ces génies ſi rares, ſi on conſultoit leur vanité pour les claſſer?

Les *jugeurs* qui entendent la même force de bruit dans l'orcheſtre de l'Opéra, dans tel morceau de muſique, que dans un de Mozart, les trouvent tout auſſi ſavans l'un que l'autre; & ils donnent la préférence à celui dont le chant eſt plus à leur portée & ſelon leur goût.

C'eſt ce qui enhardit la médiocrité, & ſurtout les charlatans, également habiles à ſe fauſiler près des grands ou des gens en crédit, & à barrer le paſſage aux hommes de génie.

L'*ouverture* d'un opéra donne la meſure de la *muſicalité* d'un compoſiteur; & quand Grétry dit que *tous les génies italiens n'ont pu produire une* ouverture *telle que celle d'Iphigénie en Aulide*, cela ne ſignifie rien autre choſe que ces génies, malgré leurs aimables inſpirations, ne ſont pas aſſez muſiciens pour créer un tel morceau.

Croit-on que, pour être un grand muſicien, il ſuffiſe d'avoir étudié dix ans dans un conſervatoire? L'harmonie & le contre point ſont des baſes eſſentielles des exercices qui forment le muſicien; mais l'étude de la matière muſicale & des différentes formes auxquelles elle ſe prête, toute profonde qu'elle eſt, n'eſt pas la ſeule qui forme le vrai compoſiteur. Il faut qu'il apprenne, dans les grands modèles, l'art de claſſer les idées & celui d'en enchaîner un grand nombre ſans ſortir de l'unité.

C'eſt en ſe nourriſſant perpétuellement des chefs-d'œuvre que l'on parvient à fortifier ſon génie, à maîtriſer ſon imagination, & à ſuivre le fil inviſible qui lie intimement entr'elles toutes les parties d'un tout, en quelque nombre qu'elles ſoient, & quelqu'oppoſées qu'elles puiſſent paroître. C'eſt dans cette étude précieuſe, qui peut tenir lieu de toutes les autres aux muſiciens aſſez ſenſibles & clairvoyans pour goûter toutes les perfections qui conſtituent les vrais modèles & pour ſe les rendre propres, que l'on apprend à diſtinguer, dans les fruits du génie, ceux qui ſont véritablement mûrs, d'avec ceux qui n'ont point atteint ce degré de mérite.

Quelle différence il exiſte pour le connoiſſeur entre deux morceaux qui ſemblent être du même prix au jugement du grand nombre!

Je citerai pour exemple l'*ouverture* du *Mariage ſecret* de Cimaroſa, & celle du *Mariage de Figaro* de Mozart, qui ſont toutes deux charmantes.

Laquelle des deux fait le plus de plaiſir à ceux qui ne ſont pas muſiciens?

Celle de Cimaroſa, comme plus conſtamment à leur portée.

Il eſt dans celle de *Figaro* des choſes que la foule ne peut ni ſentir ni comprendre, telles qu'une contexture plus ſavante, un art plus étendu & plus perfectionné, & dont on ne peut apprécier le mérite ſans apprendre à connoître en quoi il conſiſte, à moins qu'une longue habitude d'entendre avec attention des morceaux de la même force ne nous en donne le ſentiment ſans nous en révéler le ſecret.

Certainement l'*ouverture del Matrimonio ſegretto* eſt un morceau délicieux, plein d'inſpiration, de phraſes charmantes & d'une éternelle fraîcheur; mais au total ce n'eſt l'ouvrage que d'un jeune homme plein de verve & d'imagination, & nullement celui d'un talent profond & d'un mérite achevé.

Qu'eſt-ce donc que la maturité, & à quel âge le génie eſt-il mûr?

Voilà deux queſtions bien faciles à faire, mais auxquelles il n'eſt pas ſi aiſé de répondre.

La maturité ſe reconnoît dans le choix & la perfection des idées qu'on adopte; à la convenance de leur aſſociation, à l'heureux contraſte qu'elles forment entr'elles, à l'inviſibilité des coutures qui les lient, à la ſolidité des liens qui les enchaînent, & enfin à

l'unité réelle & au bel effet qui résulte de leur merveilleux assemblage.

Il n'y a point d'âge pour la maturité du génie & du talent; car il est des hommes très-jeunes qui ont beaucoup de maturité, & de très-vieux qui n'en ont point du tout.

La maturité provient de l'habitude ou de la force du jugement. Celle que donne l'habitude est lente & tardive, & ne s'acquiert que par beaucoup de temps ou beaucoup de travail; celle qui naît de la force du jugement est beaucoup plus précoce & plus puissante, & c'est la maturité des hommes doués d'un rare génie, développé par un grand exercice.

Mais Cimarosa n'avoit-il pas autant de génie que Mozart, & n'étoit-il pas aussi grand musicien?

Voici deux autres questions auxquelles je ne m'attendois pas, mais qu'il faut cependant essayer de résoudre.

Qu'entendez-vous par génie? est-ce seulement la faculté d'engendrer des idées? Alors je pourrai croire que Cimarosa en étoit aussi abondamment pourvu que Mozart, puisque le nombre de ses ouvrages égale celui des œuvres de Mozart.

Mais ce qui constitue un ouvrage, ce n'est pas seulement la quantité des idées qu'il renferme, c'est aussi le parti qu'on en tire.

Il y a dans un morceau plusieurs créations différentes; la première de toutes est celle qui fournit les idées mères. Ces idées ne doivent pas seulement se compter, mais se peser; car le nombre est un mérite, & la quantité un autre. Pour aller plus vîte, je veux supposer que ces deux compositeurs étoient sur ce point parfaitement égaux. Mais la quantité & la qualité des idées premières suffisent elles pour rendre Cimarosa égal à Mozart?

Les idées & les créations secondaires ne sont elles donc pas d'un grand poids dans la balance du vrai génie & des grands talens?

Ce que j'appelle ici *créations secondaires* n'est pas d'un mérite accessoire, mais indispensable dans la contexture d'une composition distinguée. Dans les ouvrages des hommes ordinaires, on n'aperçoit nulle trace de ces secondes créations; des idées à la suite les unes des autres est tout ce qu'on y remarque; mais qu'il y a loin de ce travail à celui des grands maîtres, même dans leurs ouvrages les moins artistement conçus, & qui ne sont pour ainsi dire que jetés!

Faire naître la variété de l'unité, ou savoir entretenir l'unité dans la variété, sont les deux grands secrets que possèdent, à un degré plus ou moins éminent, tous les grands écrivains, soit en musique, soit dans les lettres.

Mais est-il plus difficile de faire naître la variété de l'unité, que d'entretenir l'unité dans la variété?

Ces deux choses ont chacune un très-grand mérite, & il n'est donné qu'aux hommes supérieurs de remplir parfaitement l'une ou l'autre de ces deux tâches; mais il y a, ce me semble, plus d'art encore à faire naître la variété du sein de l'unité, qu'à entretenir l'unité au milieu de la variété, quoique l'une de ces difficultés rentre nécessairement dans l'autre.

En effet, que faut-il pour que la variété naisse de l'unité?

Il faut d'une ou de plusieurs idées premières en faire sortir le plus grand nombre qu'il est possible, & toutes assez distinctes l'une de l'autre pour que l'ennui ne naisse pas de leur uniformité.

De-là le besoin d'opposer celles qui contrastent l'une avec l'autre, afin qu'elles aident à se faire mutuellement distinguer, & celui de s'arrêter discrètement au point où commence le rabachage.

Maintenant, où cette variété, qui naît directement de l'unité, se fait-elle remarquer?

Dans les *fugues* & dans toutes les compositions qui en réunissent les principales qualités, & qu'on nomme pour cela *morceaux fugués*.

A ce seul mot je vois fuir, en pestant, tous les petits amateurs, qui donnent au diable la fugue & tout ce qui en provient, n'y voyant que du pédantisme & de la confusion, d'où naît pour eux une fatigue insupportable ou un dégoût mortel.

Comment parler au vulgaire d'un genre qui l'indispose à ce point?

Je ne veux pas justifier les défauts réels de la fugue, mais il faut être assez courageux pour dire à ce vulgaire que les arts ne doivent pas avoir pour bornes les limites trop rapprochées de son intelligence.

Quelqu'heureux que puisse être le naturel des hommes qui ne sont nullement exercés, cet instinct ne peut suffire pour les rendre juges compétens dans tel art que ce soit.

La perfection réelle qui échappe à la multitude est donc bien loin de mériter qu'on la néglige; mais il ne faut jamais confondre ce qui n'est que de pure recherche, sans effet, avec ce qui constitue les grandes beautés de l'art.

Ne faire de la musique que pour montrer qu'on a appris à vaincre les difficultés que présente le contrepoint obligé, triple ou quadruple, c'est faire connoître qu'on a étudié les procédés les plus épineux du métier. Ce métier a quelque chose de respectable sans doute, parce qu'il suppose un long exercice; mais le but de l'art n'est pas de vaincre des difficultés; c'est de charmer par des chants enfantés par le génie & la sensibilité, à l'aide d'une imagination brillante & féconde, que guide & soutient un savoir profond; c'est d'émouvoir l'ame par des effets merveilleux & enchanteurs qui l'étonnent & la ravissent. Ce qui

eſt dépourvu d'expreſſion, ce qui n'agite point l'ame d'une manière délicieuſe ou terrible, ce qui n'agrandit pas ſes idées ou ſes ſentimens, eſt étranger à ce but. Mais ce n'eſt pas avec de la beſogne d'écolier que l'on remplit cette grande & noble tâche. Quelqu'élan qu'ait parfois un compoſiteur médiocre, il ne peut cacher ſon ignorance & la foibleſſe de ſes moyens à quiconque connoît, non quelques procédés du métier, mais l'art au point que rien de bien ou de mal ne lui échappe, en quelque genre que ce ſoit. Ce n'eſt point par les preſtiges ou le bruit du charlataniſme qu'on l'étonne, rien n'eſt beau pour lui que le vrai; le faux n'obtient que ſa haine ou ſon mépris.

La fugue, reléguée dans les écoles ou dans les réunions peu nombreuſes d'amateurs & de muſiciens choiſis, ne peut avoir d'emploi au théâtre, où il faut ſe faire comprendre de tout le monde à la fois, ou du moins parler tour à tour à chacune des claſſes des ſpectateurs. Mais pluſieurs de ces moyens, & les plus beaux, peuvent y être mis de temps en temps en uſage, à la ſatisfaction générale.

Telles ſont les grandes imitations, les attaques vives & animées; car c'eſt par-là que ſe diſtinguent les ouvrages des maîtres de ceux des écoliers, & que l'unité s'entretient au ſein de la variété.

On peut donc s'affranchir tant qu'on voudra de la gêne & des entraves de la fugue & du canon; mais il faut un ſujet principal, un but auquel ſe rattachent les diverſes penſées, & où concourent les différens effets, ſans quoi plus d'unité. Sans elle, que ſeroient les diſcours de Cicéron, les oraiſons de Boſſuet, les tragédies de Racine, les comédies de Molière? que ſeroient ſans elle les ſymphonies d'Haydn, ſes quatuors & ſes ſonates? Sans l'unité, que ſeroient les tableaux des grands peintres, les monumens des grands architectes?

Mais s'il eſt des objets viſibles par leſquels l'unité eſt artiſtement entretenue parmi les différentes parties d'un tout, il en eſt auſſi qui ſe dérobent à nos regards, ſans échapper au ſentiment & à l'intelligence. Ce fil logique qui unit les penſées ſans que l'on puiſſe expliquer matériellement leur degré de parenté, ne peut être l'objet des leçons des maîtres: le génie & la ſenſibilité peuvent ſeuls nous en révéler l'exiſtence & nous en donner le ſecret. (*De Momigny.*)

OUVERTURE DU LIVRE, A L'OUVERTURE DU LIVRE. (Voyez LIVRE.)

OXIPYCNI, *adj. plur.* C'eſt le nom que donnoient les Anciens, dans le genre épais, au troiſième ſon en montant de chaque tétracorde. Ainſi les ſons *oxipycni* étoient cinq en nombre. (Voyez APYGNI, EPAIS, SYSTÈME, TÉTRACORDE.)

OXPHÉORON. Inſtrument à cordes, ſemblable à la pandore, mais plus petit.

P.

P, par abréviation, signifie *piano*, c'est-à-dire, *doux*. (Voyez Doux.)

Les deux *P P* signifient *pianissimo*, c'est-à-dire, *très-doux*. (*J. J. Rousseau.*)

PALETTES. On nomme ainsi, en termes de facture, les grandes touches du clavier de l'orgue & du piano. Les petites se nomment *feintes*; mais l'une & l'autre de ces deux dénominations commencent à n'être plus en usage. (*De Momigny.*)

PANDORE. Instrument à cordes, assez semblable au luth, mais dont le chevalet étoit oblique, en sorte que les cordes étoient inégales dans leur longueur.

De toute la famille du luth, la guitare est presque le seul instrument à pincer qui survive. (*De Momigny.*)

PANTALON. On nomme ainsi le clavecin ou le piano vertical.

PANTOMIME, *s. f.* Air sur lequel deux ou plusieurs danseurs exécutent en danse une action qui porte aussi le nom de *pantomime*. Les airs des *pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient souvent dans le cours de la pièce, & qui doit être simple, par la raison dite au mot Contre-danse; mais ce couplet est entre-mêlé d'autres plus saillans, qui parlent pour ainsi dire, & font image dans les situations où le danseur doit mettre une expression déterminée. (Voyez Ballet.) (*J. J. Rousseau.*)

PAPIER réglé. On appelle ainsi le *papier* préparé avec les portées toutes tracées pour y noter la musique. (Voyez Portée.)

Il y du *papier réglé* de deux espèces, savoir, celui dont le format est plus long que large, tel qu'on l'emploie communément en France, & celui dont le format est plus large que long; ce dernier est le seul dont on se serve en Italie. Cependant, par une bizarrerie dont j'ignore la cause, les papetiers de Paris appellent *papier réglé à la françaife*, celui dont on se sert en Italie, & *papier réglé à l'italienne*, celui qu'on préfère en France.

Le format plus large que long paroît plus commode, soit parce qu'un livre de cette forme se tient mieux ouvert sur un pupitre, soit parce que les portées étant plus longues, on en change moins fréquemment: or, c'est dans ces changemens que les musiciens sont sujets à prendre une portée pour l'autre, surtout dans les partitions. (Voyez Partition.)

Le *papier réglé* en usage en Italie est toujours de dix portées, ni plus ni moins; & cela fait juste deux lignes ou accolades dans les partitions ordinaires où l'on a toujours cinq parties, savoir, deux dessus de violons, la *viola*, la partie chantante & la basse. Cette division étant toujours la même, & chacun trouvant dans toutes les partitions sa partie semblablement placée, passe toujours d'une accolade à l'autre sans embarras & sans risque de se méprendre. Mais dans les partitions françaises, où le nombre des portées n'est fixe & déterminé, ni dans les pages ni dans les accolades, il faut toujours hésiter à la fin de chaque portée pour trouver, dans l'accolade qui suit, la portée correspondante à celle où l'on est; ce qui rend le musicien moins sûr, & l'exécution plus sujette à manquer. (*J. J. Rousseau.*)

PARADIAZEUXIS, ou Disjonction prochaine, *s. f.* C'étoit, dans la musique grecque, au rapport du vieux Bacchius, l'intervalle d'un *ton*, seulement entre les cordes de deux tétracordes, & telle est l'espèce de disjonction qui règne entre le tétracorde synnéménon & le tétracorde diézeugménon. (Voyez ces mots.) (*J. J. Rousseau.*)

PARAMÈSE, *s. f.* C'étoit, dans la musique grecque, le nom de la première corde du tétracorde diézeugménon. Il faut se souvenir que le troisième tétracorde pouvoit être conjoint avec le second; alors sa première corde étoit la mèse ou la quatrième corde du second, c'est-à-dire, que cette mèse étoit commune aux deux.

Mais quand ce troisième tétracorde étoit disjoint, il commençoit par la corde appelée *paramèse*, laquelle, au lieu de se confondre avec la mèse, se trouvoit alors un *ton* plus haut, & ce *ton* faisoit la disjonction ou distance entre la quatrième corde ou la plus aiguë du tétracorde méson, & la première ou la plus grave du tétracorde diézeugménon. (Voyez Système, Tétracorde.)

Paramèse signifie proche de la mèse, parce qu'en effet la *paramèse* n'en étoit qu'à un ton de distance, quoiqu'il y eût quelquefois une corde entre-deux. (Voyez Trite.) (*J. J. Rousseau.*)

PARANÈTE, *s. f.* C'est, dans la musique ancienne, le nom donné par plusieurs auteurs à la troisième corde de chacun des trois tétracordes synnéménon, diézeugménon & hyperboléon, corde que quelques-uns ne distinguoient que par le nom du genre où ces tétracordes étoient employés. Ainsi, la troisième corde du tétracorde hyperboléon, laquelle est appelée *hyperboléon diatonos* par Aristoxène & Alypius, est appelée *paranète-hyperboléon* par Euclide, &c. (*J. J. Rousseau.*)

PARAPHONIE, *s. f.* C'est, dans la musique ancienne, cette espèce de consonnance qui ne résulte pas des mêmes sons, comme l'unisson, qu'on appelle *homophonie*, ni de la réplique des mêmes sons, comme l'octave, qu'on appelle *antiphonie*, mais des sons réellement différens, comme la quinte & la quarte, seules *paraphonies* admises dans cette musique : car pour la sixte & la tierce, les Grecs ne les mettoient pas au rang des *paraphonies*, ne les admettant pas même pour consonnances.

(*J. J. Rousseau.*)

Paraphonie. Personne n'a compris encore ce qu'entendoient les Anciens par le mot *paraphonie*, & Rousseau donne ici à gauche, comme tous ses prédécesseurs & même ses successeurs.

Pourquoi les Grecs ne mettoient-ils pas la tierce & la sixte au nombre des *paraphonies*? Par une raison sans réplique ; c'est que la *paraphonie* est impossible à la tierce & à la sixte.

Pourquoi n'avoient-ils de *paraphonies* qu'à la quarte & à la quinte? Parce que, par la disposition naturelle des degrés de l'échelle diatonique, la *paraphonie* ne peut avoir diatoniquement lieu qu'à la quarte ou à la quinte.

Où en est la preuve ?

Avant de vous la donner, me pemettrez-vous de vous demander ce que c'est qu'une *paraphonie?*

Une paraphonie *est une des répétitions de sons, non telle que l'unisson ou l'octave, mais de sons réellement différens, comme la quinte & la quarte, seules paraphonies admises dans la musique des Grecs.*

C'est la définition de J. J. Rousseau ; mais cette définition n'est ni claire ni vraie.

La *paraphonie* est une répétition exacte des mêmes intervalles, & qui n'a lieu qu'à la quinte & à la quarte, parce qu'à tout autre intervalle, cette répétition est inexacte ou se nomme *homophonie* pour celle à l'unisson, puisque ce sont les mêmes cordes, & *antiphonie* pour celle à l'octave, parce qu'il y a l'opposition entre ces deux chants, qui se trouve entre le grave & l'aigu.

La preuve maintenant que la *paraphonie* ne peut avoir lieu sans sortir du ton ou du genre diatonique qu'à la quarte ou à la quinte, c'est que vous ne trouverez dans tous les tétracordes que deux, dans chaque espèce, qui soient conformés de même ;
savoir : *ut ré mi fa* comme *sol la si ut ;*
si ut ré mi comme *mi fa sol la ;*
la si ut ré comme *ré mi fa sol ;*
fa sol la si, qui est le septième, n'a point de compair.

Comme *sol la si ut* peut être placé au-dessus ou au-dessous d'*ut ré mi fa*, ou *ut ré mi fa* au-dessus ou au-dessous de *sol la si ut*, il y a par-là *paraphonie* à la quarte au-dessous ou à la quarte au-dessus, ou à la quinte au-dessous & à la quinte au-dessus.

Premier exemple.

Sol la si ut — ut ré mi fa — sol la si ut.
Quarte au-dessous. Quinte au-dessus.

Deuxième exemple.

Ut ré mi fa — sol la si ut ré — ut ré mi fa.
Quinte au-dessous. Quarte au-dessus.

La *paraphonie* ou la *pareille-phonie*, ou *sonnerie*, vient de ce que d'*ut* à *ré* il y a un ton, comme de *sol* à *la ;* de *ré* à *mi* un ton, comme de *la* à *si ;* de *mi* à *fa* un semi-ton, comme de *si* à *ut.*

Or, comme le tétracorde *mi fa sol la* est conformé comme *si ut ré mi*, il y a *paraphonie*, *pareille-sonnerie* entr'eux.

Il en est de même de *la si ut ré* avec *ré mi fa sol.*

Maintenant, quelle différence faites-vous d'une consonnance à une *paraphonie?*

La voici *chez les Grecs :*

La consonnance étoit l'intervalle auquel l'homophonie, l'antiphonie & la *paraphonie* ont lieu, & par conséquent l'unisson, l'octave, la quinte & la quarte. Mais, comme il faut bien y prendre garde, il ne s'agit nullement ici de tétracordes ou de sons qu'on entend à la fois, mais de sons successifs & entonnés par la même voix ; car il n'est question que de mélodie & non d'harmonie.

Ce qui a donc induit ici en erreur J. J. Rousseau, c'est qu'il s'est imaginé qu'il étoit question de deux chants à la fois placés à la quarte ou à la quinte l'un de l'autre.

Pour se convaincre que la *paraphonie* est impossible à la tierce ou à la sixte, il suffit de comparer *ut ré mi fa* avec *mi fa sol la* ou avec *la si ut ré*, ou l'inverse, & l'on verra que ces tétracordes n'étant point compairs ou pareils, ils ne peuvent former un même air, une même suite de sons.

Cela seul explique la bévue des Modernes, qui ont cru suivre les principes des Anciens en classant la quinte & la quarte parmi les consonnances, dans leur systême harmonique, parce que les Anciens les avoient rangées dans cette cathégorie dans leur systême mélodique. Mais il y a, comme on sent, entre l'une & l'autre de ces choses, toute la différence du *simultané* au *successif*, & par conséquent de la *mélodie* à l'*harmonie.*

Les *paraphonies* ne sont pas ce qui consonne, à moins qu'elles ne soient tellement pareilles, qu'elles ne forment que l'*unisson* ou l'*octave* du chant dont elles sont la *paraphonie*, auxquels cas celle à l'unisson prend le nom d'*homophonie*, parce que ce sont

les *mêmes sons*, & celle à l'octave, le nom d'*antiphonie.* Les autres *paraphonies*, loin d'être des consonnances, sont, au contraire, des dissonances dont l'oreille ne peut souffrir deux de suite; car on ne peut faire consécutivement sur la basse deux quintes justes ou deux quartes.

Or, placer la quinte & la quarte justes au nombre des consonnances, & en prohiber l'emploi comme contraire à l'harmonie, c'est une contradiction manifeste & révoltante pour la raison.

Il est donc évident que l'on doit exclure de la classe des consonnances tout intervalle auquel deux chants ou deux parties différentes ne peuvent pas cheminer à la fois; & comme la quinte & la quarte sont de ce genre, il faut donc de toute nécessité les rayer de ce tableau, sous peine de n'avoir pas le sens commun.

Le système de Gui n'étoit fondé que sur la *paraphonie*; mais comme il n'y a naturellement que deux hexacordes qui soient *paraphoniques* entr'eux, & qui sont *sol la si ut ré mi* & *ut ré mi fa sol la*, il a été obligé d'admettre le B mol, pour que l'hexacorde *fa sol la si* ♭ *ut ré* fût *paraphonique* aux deux autres.

La répétition des noms des six notes *ut ré mi fa sol la* avoit donc pour fondement la *paraphonie h xacordale*, & voilà pourquoi Gui n'inventa que six notes. Chez les Grecs, elle avoit pour base la *paraphonie tétracordale*, & c'est pourquoi ils solfioient en quatre noms seulement *té ta thè tho.* Chez les Modernes, elle a l'*antiphonie* ou la *paraphonie octavale* pour principe, & c'est pour cette raison que nous avons sept notes : *ut ré mi fa sol la si.* Dans chacun de ces systèmes on devoit donc faire ce qu'on a fait. (Voyez Système de J. J. de Momigny; voyez aussi Intervalles & Harmonie.)

(*De Momigny.*)

PARFAIT, *adj.* Ce mot, dans la musique, a plusieurs sens. Joint au mot *accord*, il signifie un accord qui comprend toutes les consonnances sans aucune dissonance; joint au mot *cadence*, il exprime celle qui porte la note sensible, & de la dominante tombe sur la finale; joint au mot *consonnance*, il exprime un intervalle juste & déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur : ainsi l'octave, la quinte & la quarte sont des consonnances parfaites, & ce sont les seules; joint au mot *mode*, il s'applique à la mesure par une acception qui n'est plus connue, & qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens auteurs.

Ils divisoient le temps ou le mode, par rapport à la mesure, en *parfait* ou *imparfait*, & prétendant que le nombre ternaire étoit plus parfait que le binaire, ce qu'ils prouvoient par la Trinité, ils appeloient temps ou mode *parfait*, celui dont la mesure étoit à trois temps, & ils le marquoient par un O ou cercle, quelquefois seul, & quelquefois barré, Φ. Le temps ou mode *imparfait* formoit une mesure à deux temps, & se marquoit par un O tronqué ou un C, tantôt seul & tantôt barré. (Voyez Mesure, Mode, Prolation, Temps.) (*J. J. Rousseau.*)

Parfait. L'accord *parfait* n'est pas d'une perfection absolue, mais relative; c'est celui dont tous les sons concordent & consonnent le plus entr'eux.

Pour que l'accord *parfait* eût une perfection absolue, il faudroit que toutes les notes qui le composent, comparées mutuellement entr'elles, ne formassent aucune dissonance, mais des intervalles tous véritablement consonnans.

Dans *ut mi sol ut mi*, qui est l'accord *parfait* de la tonique du ton d'*ut* majeur, il n'y a de consonnance que la tierce *ut mi*, la sixte mineure *mi ut*, la sixte majeure *sol mi* & l'octave juste *ut ut.*

La quinte *ut sol*, qu'on a eu la sottise de ranger parmi les consonnances *parfaites*, n'est qu'une demi-consonnance. (Voyez Quinte.)

La quarte *sol ut*, qu'on s'est aussi avisé de ranger parmi les consonnances *parfaites*, est une dissonance. (Voyez Quarte.)

En conséquence, on sent que l'accord *parfait* recélant dans son sein une quinte & une quarte, ne peut être d'une perfection entière & absolue, mais seulement d'une perfection partielle & relative aux accords plus imparfaits que lui-même.

Comment se fait-il que renfermant une demi-consonnance qui est cette quinte *sol ut*, & une dissonance *ut sol*, il ne soit pas rangé parmi les accords dissonans?

C'est que ni la quarte ni la quinte ne sont admises en cette qualité dans cet accord; le sol ne s'y logeant que comme tierce de *mi*, & par conséquent en qualité de consonnance, & l'*ut* comme octave de l'*ut*, & non comme quarte de *sol.* (Voyez Octave.)

(*De Momigny.*)

PARHYPATE, *s. f.* Nom de la corde qui suit immédiatement l'hypate du grave à l'aigu. Il y avoit deux *parhypates* dans le diagramme des Grecs; savoir, la *parhypate-hypaton* & la *parhypate-méson.* Ce mot *parhypathe* signifie *sous-principale* ou *proche la principale.* (Voyez Hypate.) (*J. J. Rousseau.*)

Parhypate. C'est le *la* ajouté par les Grecs à l'eptacorde *si ut ré mi fa sol la* pour en former un octacorde.

C'est à cette note, au-dessous de l'hypate hypaton, que S. Grégoire applique la lettre A.

A	B	C	D	E	F	G.
La	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol.*

Il étoit naguère en usage de dire qu'un morceau étoit en *A mi la*, quand il étoit en *la*, parce que l'on désignoit ainsi la tonique par la lettre de l'alphabet, & par son nom dans le système moderne, en interca-

lant, entre ces deux différentes désignations de la même note, celui de sa dominante.

Exemple dans tous les tons.

La	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol.*
Mi	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*ré.*
A	B	C	D	E	F	G.

En *B fa*, si la quinte se trouvoit fausse, on sous-entendoit le bémol à *B* & à *si*, ou le dièse à *fa*. On supposoit aussi les bémols ou les dièses nécessaires aux notes non comprises dans cette désignation, qui ne contient que la tonique, la quinte & son octave.

(*De Momigny.*)

PARODIE, *s. f.* Air de symphonie dont on fait un air chantant en y ajustant des paroles. Dans une musique bien faite, le chant est fait sur les paroles, & dans la *parodie*, les paroles sont faites sur le chant: tous les couplets d'une chanson, excepté le premier, sont des espèces de *parodies*; & c'est, pour l'ordinaire, ce que l'on ne sent que trop à la manière dont la prosodie y est estropiée. (Voyez Chanson.)

(*J. J. Rousseau.*)

PARODIER. C'est faire des paroles sur un air donné, ou sur un morceau de musique quel qu'il soit. La *parodie* demande un poëte qui sente bien la musique, ou qui soit guidé par un musicien.

Il faut de la flexibilité dans le talent du poëte qui parodie, ce qui tient à une abondance d'idées & de mots dont il peut disposer à son gré.

On devroit avoir un certain nombre de poëtes distingués pour cet emploi, qui, comme l'a très-bien dit le célèbre Grétry, seroient d'une très-grande utilité pour embellir de l'expression de la poésie les meilleures compositions instrumentales qui peuvent se prêter à ce perfectionnement. La *parodie* serviroit à les faire comprendre à ceux auxquels il faut une traduction, dans leur langue, pour connoître la vraie expression d'un morceau de musique. (*De Momigny.*)

PAROLES, *s. f. plur.* C'est le nom qu'on donne au poëme que le compositeur met en musique, soit que ce poëme soit petit ou grand, soit que ce soit un drame ou une chanson. La mode est de dire d'un nouvel opéra que la musique en est passable ou bonne, mais que les *paroles* en sont détestables: on pourroit dire le contraire des vieux opéras de Lulli.

(*J. J. Rousseau.*)

PARTIE, *s. f.* C'est le nom de chaque voix ou mélodie séparée, dont la réunion forme le concert. Pour constituer un accord, il faut que deux sons au moins se fassent entendre à la fois; ce qu'une seule voix ne sauroit faire. Pour former, en chantant, une harmonie ou une suite d'accords, il faut donc plusieurs voix: le chant qui appartient à chacune de ces voix s'appelle *partie*, & la collection de toutes les *parties* d'un même ouvrage, écrites l'une au-dessous de l'autre, s'appelle *partition*. (Voyez Partition.)

Comme un accord complet est composé de quatre sons, il y a aussi, dans la musique, quatre *parties* principales, dont la plus aiguë s'appelle *dessus*, & se chante par des voix de femmes, d'enfans ou de *musici*: les trois autres sont, la *haute-contre*, la *taille* & la *basse*, qui toutes appartiennent à des voix d'hommes. On peut voir dans les planches l'étendue de voix de chacune de ces *parties*, & la clef qui lui appartient. Les notes blanches montrent les sons pleins où chaque *partie* peut arriver tant en haut qu'en bas, & les croches qui suivent montrent les sons où la voix commenceroit à se forcer, & qu'elle ne doit former qu'en passant. Les voix italiennes excèdent presque toujours cette étendue dans le haut, surtout les dessus; mais la voix devient alors une espèce de *faucet*, & avec quelqu'art que ce défaut se déguise, c'en est certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *parties* se subdivise quand on compose à plus de quatre *parties*. (Voyez Dessus, Taille, Basse.)

Dans la première invention du contre-point, il n'y eut d'abord que deux *parties*, dont l'une s'appeloit *tenor* & l'autre *discant*; ensuite on en ajouta une troisième qui prit le nom de *triplum*; & enfin une quatrième, qu'on appela quelquefois *quadruplum*, & plus communément *mottetus*. Ces *parties* se confondoient & enjamboient très-fréquemment les unes sur les autres: ce n'est que peu à peu qu'en s'étendant à l'aigu & au grave, elles ont pris, avec des diapasons plus séparés & plus fixes, les noms qu'elles ont aujourd'hui.

Il y a aussi des *parties* instrumentales. Il y a même des instrumens, comme l'orgue, le clavecin, la viole, qui peuvent faire plusieurs *parties* à la fois. On divise aussi la musique instrumentale en quatre *parties*, qui répondent à celles de la musique vocale, qui s'appellent *dessus*, *quinte*, *taille* & *basse*; mais ordinairement le dessus se sépare en deux, & la quinte s'unit avec la taille, sous le nom commun de *viole*. On trouvera aussi dans ces planches les clefs & l'étendue des quatre *parties* instrumentales; mais il faut remarquer que la plupart des instrumens n'ont pas dans le haut des bornes précises, & qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut, aux dépens des oreilles des auditeurs; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne sauroient passer: ce terme est à la note que j'ai marquée; mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre sans démancher.

Il y a des *parties* qui ne doivent être chantées que par une seule voix, ou jouées que par un seul instrument, & celles-là s'appellent *parties récitantes*. D'autres *parties* s'exécutent par plusieurs personnes chantant ou jouant à l'unisson, & on les appelle *parties concertantes* ou *parties de chœur*.

On

On appelle encore *partie* le papier de musique sur lequel est écrite la *partie* séparée de chaque musicien; quelquefois plusieurs chantent ou jouent sur le même papier : mais quand ils ont chacun le leur, comme cela se pratique ordinairement dans les grandes musiques, alors, quoiqu'en ce sens chaque concertant ait sa *partie*, ce n'est pas à dire dans l'autre sens qu'il y ait autant de *parties* que de concertans, attendu que la même *partie* est souvent doublée, triplée & multipliée à proportion du nombre total des exécutans. (*J. J. Rousseau.*)

Partie. La musique étant une langue où plusieurs discours peuvent se faire entendre à la fois, non-seulement sans se nuire, mais en se servant mutuellement, pourvu que ces différens discours soient conçus de manière que leur ensemble n'en forme qu'un seul, il s'ensuit que chacun de ces discours n'est pas un tout, mais la portion d'un grand tout qui se forme de leur réunion. De-là vient le nom de la *partie* donnée à chacune des portions de ce tout, & qui est elle-même un tout plus ou moins complet, selon l'importance de la *partie*, & selon la manière dont elle est conçue.

La *partie* principale s'établit généralement dans les sons les plus aigus du clavier ou du système musical, parce que ces sons, plus perçans & par-là plus faciles à distinguer, sont aussi ceux qui peuvent être entendus en plus grande quantité & plus long-temps sans fatigue & sans ennui.

Mais il est deux *parties* principales, la plus haute ou la plus aiguë, & la plus basse ou la plus grave.

Le dessus & la basse sont donc les deux principaux objets de la sollicitude du compositeur.

La basse est en quelque sorte la racine, & le dessus la fleur de la tige harmonique.

Le dessus doit généralement être en harmonie avec la basse, mais ce n'est quelquefois qu'à l'aide d'une *partie* intermédiaire qu'il s'accorde avec elle.

Les instrumens dont la voix est grave ne peuvent être entendus long-temps comme *partie* principale, sans qu'il en naisse une sorte de fatigue & de dégoût. Comment pare-t-on à cet inconvénient? En faisant chanter les instrumens plus long-temps dans les cordes aiguës que dans les graves. Il est donc plus nécessaire encore de démancher sur la basse que sur le violon.

A mérite égal, un morceau de basse-taille doit donc produire un effet moins agréable qu'un morceau de *tenore*, & un morceau de *tenore* moins qu'un morceau de *dessus*.

Le besoin de variété peut donner momentanément la préférence à chacun d'eux, mais celui qui l'aura constamment est la voix ou l'instrument le plus aigu, sans pourtant l'être à un point excessif. Il faut bien que les cordes soient prises dans le haut du clavier, mais dans un timbre qui ait à la fois de la douceur & de l'éclat. (Voyez Voix.) (*De Momigny.*)

PARTITION, *s. f.* Collection de toutes les parties d'une pièce de musique, où l'on voit, par la réunion des portées correspondantes, l'harmonie qu'elles forment entr'elles. On écrit pour cela toutes les parties portée à portée, l'une au-dessous de l'autre, avec la clef qui convient à chacune, commençant par les plus aiguës, & plaçant la basse au-dessous du tout; on les arrange comme j'ai dit au mot Copiste, de manière que chaque mesure d'une portée soit placée perpendiculairement au-dessus ou au-dessous de la mesure correspondante des autres parties, & enfermée dans les mêmes barres prolongées de l'une à l'autre, afin que l'on puisse voir d'un coup d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Comme, dans cette disposition, une seule ligne de musique comprend autant de portées qu'il y a de parties, on embrasse toutes ces portées par un trait de plume qu'on appelle *accolade*, & qui se tire à la marge au commencement de cette ligne ainsi composée; puis on recommence, pour une nouvelle ligne, à tracer une nouvelle accolade qu'on remplit de la suite des mêmes portées écrites dans le même ordre.

Ainsi, quand on veut suivre une partie, après avoir parcouru la portée jusqu'au bout, on ne passe pas à celle qui est immédiatement au-dessous, mais on regarde quel rang la portée que l'on quitte occupe dans son accolade; on va chercher dans l'accolade qui suit la portée correspondante, & l'on y trouve la suite de la même partie.

L'usage des *partitions* est indispensable pour composer. Il faut aussi que celui qui conduit un concert ait la *partition* sous les yeux pour voir si chacun suit sa partie, & remettre ceux qui peuvent manquer : elle est même utile à l'accompagnateur pour bien suivre l'harmonie; mais quant aux autres musiciens, on donne ordinairement à chacun sa partie séparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une partie séparée d'autres parties en *partition* partielle, pour la commodité des exécutans : 1°. dans les parties vocales, on note ordinairement la basse continue en *partition* avec chaque partie récitante, soit pour éviter au chanteur la peine de compter ses pauses en suivant la basse, soit pour qu'il se puisse accompagner lui-même en répétant ou récitant sa partie; 2°. les deux parties d'un duo chantant se notent en *partition* dans chaque partie séparée, afin que chaque chanteur, ayant sous les yeux tout le dialogue, en saisisse mieux l'esprit, & s'accorde plus aisément avec sa contre-partie; 3°. dans les parties instrumentales on a soin, pour les récitatifs obligés, de noter toujours la partie chantante en *partition* avec celle de l'instrument, afin que, dans ces alternatives de chant non mesuré & de symphonie mesurée, le symphoniste prenne juste le temps des ritournelles sans enjamber & sans retarder. (*J. J. Rousseau.*)

Partition. C'est la pierre d'achoppement de ceux

qui composent d'oreille & sans principes. Quand on n'y considère que le dessus, on est souvent assez content de ce qu'il renferme; mais dès qu'on vient à jeter les yeux sur les parties & qu'on en examine l'ensemble, alors on détourne la vue; car il ne suffiroit pas de se boucher les oreilles.

Quand on a du génie, ou du moins des idées, il ne faut pas se décourager de ce que l'on ne sait ni l'harmonie ni la composition. Ces choses peuvent s'acquérir facilement si l'on est vraiment organisé pour devenir compositeur.

Si l'on n'est pas à la portée des conseils d'un grand maître, il faut en demander aux *partitions* des hommes faits pour servir de modèles.

Il faut les étudier cent fois, & jusqu'à ce qu'on en comprenne bien la matière & l'esprit. Dès qu'un musicien sait solfier à livre ouvert, son premier soin devroit être d'acheter une *partition*, non d'opéra, mais de quatuors d'Haydn, & de la lire tous les jours. S'il peut se la faire expliquer, cela abrégera sa peine; mais ce sera tant mieux s'il vient à bout lui seul de la sentir & de s'en rendre compte. Quelle jouissance que cette lecture pour celui qui parvient peu à peu à la saisir! & quel plaisir plus grand pour celui qui est tellement familiarisé avec cette opération, qu'elle est plus facile pour lui qu'il ne l'est aux musiciens ordinaires de lire une seule partie; car, non-seulement alors on embrasse toute la *partition* d'un coup d'œil, mais on en sent tellement les effets, qu'aucune exécution ne peut être aussi parfaite que le sentiment intime qu'on s'en procure.

Que n'existe-t-il cent mille volumes de chefs-d'œuvre pour repaître l'ame des grands musiciens! Mais la nature n'est pas si prodigue de têtes d'un vrai génie, pour qu'on en puisse seulement trouver mille dignes de l'attention d'un homme supérieur. Dans ces immenses bibliothèques, que d'ouvrages foibles ou mauvais pour un profondément pensé & bien écrit! Il en est de même en musique; d'ailleurs, sa grande révolution ne s'étant opérée qu'après celle qui a eu lieu dans les lettres, elle ne compte de chefs-d'œuvre qui n'ont rien de *suranné*, que ceux qui ont été produits depuis soixante ans au plus. Quand on va au-delà, à moins que ce ne soit pour la fugue, il faut s'attendre à trouver des *vieilleries* parmi les choses d'un goût immuable & d'une perfection éternelle. (Voyez Partie.) (*De Momigny.*)

Partition est encore, chez les facteurs d'orgue & de clavecin, une règle pour accorder l'instrument, en commençant par une corde ou un tuyau de chaque touche dans l'étendue d'une octave ou un peu plus, prise vers le milieu du clavier; & sur cette octave ou *partition* l'on accorde, après, tout le reste. Voici comment on s'y prend pour former la *partition*.

Sur un son donné par un instrument dont je parlerai au mot Ton, l'on accorde à l'unisson ou à l'octave le C *sol ut* qui appartient à la clef de ce nom, & qui se trouve au milieu du clavier ou à peu près. On accorde ensuite le *sol*, quinte aiguë de cet *ut*; puis le *ré*, quinte aiguë de ce *sol*; après quoi l'on redescend à l'octave de ce *ré*, à côté du premier *ut*. On remonte à la quinte *la*, puis encore à la quinte *mi*. On redescend à l'octave de ce *mi*, & l'on continue de même, montant de quinte en quinte, & redescendant à l'octave lorsqu'on avance trop à l'aigu. Quand on est parvenu au *sol* dièse, on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*, & l'on accorde son octave aiguë; puis la quinte grave de cette octave *fa*; l'octave aiguë de ce *fa*; ensuite le *si* bémol, quinte de cette octave; enfin, le *mi* bémol doit faire quinte juste ou à peu près avec le *la* bémol ou *sol* dièse précédemment accordé. Quand cela arrive, la *partition* est juste; autrement elle est fausse, & cela vient de n'avoir pas bien suivi les règles expliquées au mot Tempérament. (Voyez dans les planches la succession d'accords qui forme la *partition*.)

La *partition* bien faite, l'accord du reste est très-facile, puisqu'il n'est plus question que d'unissons & d'octaves pour achever d'accorder tout le clavier. (*J. J. Rousseau.*)

PASSACAILLE, *s. f.* Espèce de chaconne dont le chant est plus tendre & le mouvement plus lent que dans les chaconnes ordinaires. (Voy. Chaconne.) Les *passacailles* d'*Armide* & d'*Issé*, de Rameau, sont célèbres dans l'opéra français. (*J. J. Rousseau.*)

PASSAGE, *s. m.* Ornement dont on charge un trait de chant, pour l'ordinaire assez court, lequel est composé de plusieurs notes ou diminutions qui se chantent ou se jouent très-légèrement. C'est ce que les Italiens appellent aussi *passo*. Mais tout chanteur en Italie est obligé de savoir composer des *passi*, au lieu que la plupart des chanteurs français ne s'écartent jamais de la note, & ne font de *passages* que ceux qui sont écrits. (*J. J. Rousseau.*)

Passage. On ne nomme pas seulement *passage* les additions, bonnes ou mauvaises, que les chanteurs qui ont du goût ou qui croient en avoir, font en certains endroits des morceaux qu'ils chantent, mais on appelle encore ainsi chaque portion d'un morceau qui présente un sens. On dit ce *passage est joli*, ce *trait est charmant*. *Trait* & *passage* ont une sorte de synonymie en ce cas.

Maintenant qu'on a généralement plus d'inspiration & de goût qu'autrefois, parce qu'on est plus & mieux exercé, les *instrumentistes* & les *chanteurs* qui ont du mérite, brodent ordinairement les *passages* qui se répètent pour éviter les redites & leur monotonie, & pour faire connoître leur talent & leur goût. C'est le cas de leur dire :

Usez, n'abusez pas : le sage ainsi l'ordonne.
(Voltaire.)

(*De Momigny.*)

PASSE-PIED, *s. m.* Air d'une danse de même nom, fort commune, dont la mesure est triple, se marque $\frac{3}{8}$, & se bat à un temps. Le mouvement en est plus vif que celui du menuet, le caractère de l'air à peu près semblable, excepté que le *passe-pied* admet la syncope, & que le menuet ne l'admet pas. Les mesures de chaque reprise y doivent entrer de même en nombre pairement pair; mais l'air du *passe-pied*, au lieu de commencer sur le *frappé* de la mesure, doit, dans chaque reprise, commencer sur la croche qui précède.

(*J. J. Rousseau.*)

PASSE-PIED. Que veut dire Rousseau en enseignant que la mesure du *passe-pied* est *triple?* Il ne sait nullement ce que c'est qu'une mesure triple, quand il parle ainsi. La mesure triple ne peut être à $\frac{3}{8}$, mais à $\frac{9}{8}$. Il a confondu ici la mesure *ternaire* avec la *ternaire triple.* (*De Momigny.*)

PASTORALE, *s. f.* Opéra champêtre dont les personnages sont des bergers, & dont la musique doit être assortie à la simplicité de goût & de mœurs qu'on leur suppose.

Une *pastorale* est aussi une pièce de musique faite sur des paroles relatives à l'état *pastoral*, ou un chant qui imite celui des bergers, qui en a la douceur, la tendresse & le naturel. L'air d'une danse composée dans le même caractère s'appelle aussi *pastorale.*

(*J. J. Rousseau.*)

PASTORELLE, *s. f.* Air italien dans le genre pastoral. Les airs français appelés *pastorales* sont ordinairement à deux temps, & dans le caractère de musette. Les *pastorelles* italiennes ont plus d'accent, plus de grâce, autant de douceur & moins de fadeur. Leur mesure est toujours le six-huit.

(*J. J. Rousseau.*)

PASTORELLE ou PASTORALE. Ce que dit Rousseau des *pastorelles* ne doit s'entendre que de la musique de Rameau & des compositeurs antérieurs à lui; mais cela ne peut s'appliquer aux compositions plus récentes.

Le goût des Français est maintenant celui de l'Europe entière, *sauf les nuances des localités.* Cette observation doit être généralement faite à chaque article où le goût français est critiqué; car ces critiques ne peuvent s'appliquer avec quelque fondement qu'à la musique composée il y a cent ans, ou soixante au moins. (*De Momigny.*)

PAT-CONG. Instrument ou petit carillon des Siamois.

PATHÉTIQUE, *adj.* Genre de musique dramatique & théâtral, qui tend à peindre & à émouvoir les grandes passions, & plus particulièrement la douleur & la tristesse. Toute l'expression de la musique française, dans le genre *pathétique*, consiste dans les sons traînés, renforcés, glapissans, & dans une telle lenteur de mouvement, que les Français croient que tout ce qui est lent est *pathétique*, & que tout ce qui est *pathétique* doit être lent. Ils ont même des airs qui deviennent gais & badins, ou tendres & *pathétiques*, selon qu'on les chante vîte ou lentement. Tel est un air si connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractère sur ces paroles : *Il y a trente ans que mon cotillon traîne*, &c., & le second sur celles-ci : *Quoi! vous partez sans que rien vous arrête*, &c. C'est l'avantage de la mélodie française; elle sert à tout ce qu'on veut. *Fiet avis, &, cum volet, arbor.*

Mais la musique italienne n'a pas le même avantage; chaque chant, chaque mélodie a son caractère tellement propre, qu'il est impossible de l'en dépouiller. Son *pathétique* d'accent & de mélodie se fait sentir en toute sorte de mesure, & même dans les mouvemens les plus vifs. Les airs français changent le caractère selon qu'on presse ou qu'on ralentit le mouvement : chaque air italien a son mouvement tellement déterminé, qu'on ne peut l'altérer sans anéantir la mélodie. L'air ainsi défiguré ne change pas son caractère, il le perd; ce n'est plus du chant, ce n'est rien.

Si le caractère du *pathétique* n'est pas dans le mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il soit dans le genre, ni dans le mode, ni dans l'harmonie, puisqu'il y a des morceaux également *pathétiques* dans les trois genres, dans les deux modes, & dans toutes les harmonies imaginables. Le vrai *pathétique* est dans l'accent passionné, qui ne se détermine point par les règles, mais que le génie trouve & que le cœur sent, sans que l'art puisse, en aucune manière, en donner la loi. (*J. J. Rousseau.*)

PATHÉTIQUE. Rousseau manque ici de justesse en prétendant que les airs italiens ne sont pas susceptibles de diverses expressions comme ceux des Français, & il me semble se contredire lui-même dans tout ce qu'il croit prouver dans cet article.

Examinons séparément chacune de ses propositions.

Chaque mélodie italienne a son caractère tellement propre, qu'il est impossible de l'en dépouiller.

Rien n'est plus facile que cela, au contraire, car il n'est pas un mauvais musicien qui n'y réussisse aussitôt, en prenant mal le mouvement & en le rhythmant d'une manière lâche ou différente de celle que demande sa vraie expression.

Mais l'air ainsi défiguré ne change point son caractère, il le perd; ce n'est plus du chant, ce n'est rien.

Dites plutôt que raisonner ainsi, ce n'est plus du raisonnement, mais de l'humeur & de l'impatience, mises à la place d'un jugement calme & sain; car l'*air français* dont vous tronquez le mouvement & l'expression est-il le même que quand son vrai mouvement & sa véritable expression lui sont conservés? Cela est impossible, sans doute, & personne ne peut, je crois, nier une vérité si simple.

Pourquoi la mélodie italienne seroit-elle donc anéantie par un changement de mouvement, plutôt que la française?

De quoi se forme donc la mélodie italienne? est-ce d'élémens étrangers à la musique? Non.

Hé bien, s'ils sont pris dans la musique, ne sont-ils pas à la disposition des Français comme à celle des Italiens?

J'en conviens.

Donc la différence ne peut venir que d'un meilleur choix de sons; mais quel qu'il soit, pour être de la mélodie, il faut qu'il en suive les lois. Or, cette propriété étant commune à tous les chants du monde, on ne peut faire qu'une mélodie ne soit plus une mélodie tout le temps que la même série de notes sera conservée, & qu'on ne fera qu'en ralentir ou presser le mouvement, & en changer l'expression ou le rhythme; car c'est là tout le génie de certains compositeurs.

Il est tout simple que la mélodie, dont le mérite consiste plus dans l'accentuation que dans le choix des intervalles & des notes, perde davantage par la privation de cet accent, que celle dont la beauté tient plus particulièrement à l'heureux choix des cordes dont il se compose.

Voilà à quoi se réduit tout ce que veut dire ici Rousseau, & qu'il ne dit pas. Excité par le desir d'accorder à la mélodie italienne une supériorité qu'elle a souvent eue, dans la musique vocale surtout, non par son essence, qui est la même pour toutes les nations, mais par le goût & le génie de ses compositeurs, qui les ont conduits à faire de meilleurs choix dans les élémens de la mélodie.

Rousseau ajoute :

Si le caractère du pathétique *n'est pas dans le* mouvement, *on ne peut pas dire non plus qu'il soit dans le* genre, *ni dans le* mode, *ni dans l'*harmonie, *puisqu'il y a des morceaux également* pathétiques *dans les trois genres, dans les deux modes, & dans toutes les harmonies imaginables.*

Sans doute que le *pathétique* ne tient pas tout entier à la lenteur ou à la vitesse du mouvement, au diatonique, au chromatique & à l'enharmonique; au mode majeur ou au mineur, ni même aux accords employés; mais il est cependant vrai qu'il se compose de tout cela en certaine proportion, & que l'*accent passionné*, auquel Rousseau veut en accorder tout l'honneur & toute la puissance, n'y entre que pour sa part, assez forte à la vérité.

Le *pathétique* n'étant ni un des mouvemens, ni un des genres, ni un des modes, ni un rhythme déterminé de la musique, mais l'expression d'une ame agitée dont l'état ne peut être rendu sensible qu'à la faveur de l'accent plein d'onction & d'éloquence qui peint cette agitation, quel que soit d'ailleurs le choix des sons que l'on ait fait pour l'exprimer, & quel que soit le mouvement & le rhythme qu'on leur donne, ils ne peuvent être complétement *pathétiques* que lorsqu'ils sont accompagnés de cet accent qui part de l'ame ou du cœur. Mais cet accent, qui a fait vaciller le jugement de Rousseau, n'est pas exclusivement celui de la langue italienne, tout expressif qu'il est, mais celui de la *sensibilité*; car il se trouve dans toutes les nations, parmi les animaux mêmes, & jusque dans la manière d'animer les instrumens.

Rousseau a sans doute quelque raison, en disant que l'accent passionné ne se détermine point par des règles. Mais cependant il n'est rien qui n'ait sa mesure, & par conséquent ses bornes qu'il ne faut pas dépasser; car le *pathétique* lui-même feroit rire s'il étoit outré à un certain point. L'art peut donc passer ses limites, mais ce n'est pas sur le papier qu'il peut les tracer; c'est à celui qui sent le mieux & qui est le plus exercé à les indiquer à celui qui ne les aperçoit pas, ou qui les distingue à peine. (*De Momigny.*)

PATOUILLE, autrement dit CLAQUEBOIS. Ce sont des lames de bois à dos arrondis, placées graduellement & enfilées en échelle, selon leur ton & leur longueur. Le bois de ces lames doit être très-dur pour qu'il soit plus sonore.

PATTE A RÉGLER, *s. f.* On appelle ainsi un petit instrument de cuivre, composé de cinq petites rainures également espacées, attachées à un manche commun, par lesquelles on trace à la fois sur le papier, & le long d'une règle, cinq lignes parallèles qui forment une portée. (Voyez PORTÉE.)

(*J. J. Rousseau.*)

PAUSE, *s. f.* Intervalle de temps qui, dans l'exécution, doit se passer en silence par la partie où la *pause* est marquée. (Voyez TACET, SILENCE.)

Le nom de *pause* peut s'appliquer à des silences de différentes durées; mais communément il s'entend d'une mesure pleine. Cette *pause* se marque par un demi-bâton, qui, partant d'une des lignes intérieures de la portée, descend jusqu'à la moitié de l'espace compris entre cette ligne & la ligne qui est immédiatement au-dessous. Quand on a plusieurs *pauses* à marquer, alors on doit se servir des figures dont j'ai parlé au mot BATON, & qu'on trouve marquées dans les planches.

A l'égard de la *demi-pause*, qui vaut une blanche ou la moitié d'une mesure à quatre temps, elle se marque comme la *pause* entière, avec cette différence que la *pause* tient à une ligne par le haut, & que la *demi-pause* y tient par le bas. (Voyez, dans les mêmes planches, la distinction de l'une & de l'autre.)

Il faut remarquer que la *pause* vaut toujours une mesure juste, dans quelque mesure qu'on soit, au lieu que la *demi-pause* a une valeur fixe & invariable: de sorte que, dans toute mesure qui vaut plus ou

moins d'une ronde ou de deux blanches, on ne doit point se servir de la *demi-pause* pour marquer une demi-mesure, mais des autres silences qui en expriment la juste valeur.

Quant à cette autre espèce de *pauses* connues dans nos anciennes musiques sous le nom de *pauses initiales*, parce qu'elles se plaçoient après la clef, & qui servoient, non à exprimer des silences, mais à déterminer le mode, ce nom de *pauses* ne leur fut donné qu'abusivement; c'est pourquoi je renvoie, sur cet article, aux mots BATON & MODE.

(*J. J. Rousseau.*)

PAUSE. Pourquoi ce mot, qui vient du verbe *reposer* ou *se reposer*, ne s'écrit-il pas *pose*, mais *pause?* Qu'est-ce qu'une *pause* en musique? n'est-ce pas un repos de la durée d'une mesure? Pourquoi donc ce repos ou silence de la durée d'une mesure s'écrit-il autrement que *reposer?* C'est une contradiction manifeste, qui provient, sans doute, de quelque ouvrier musicien qui ne savoit pas l'orthographe, ou qui n'avoit pas assez de philosophie pour sentir que l'on devoit conserver au mot *pose* sa parenté avec *repos*, auquel il doit évidemment l'existence.

L'intermission, la suspension ou la cessation pour quelque temps d'une telle action que ce soit, se nomme aussi *pause*; mais c'est par le même défaut de liaison dans les idées, que l'orthographe de ce mot prend *au* au lieu d'*o*. C'est par ce même défaut de philosophie, ou parce que ce sont des ouvriers qui nomment les choses, même dans les arts, qu'on appelle un modèle d'écriture *une exemple*, au lieu de l'appeler *un exemple* au masculin.

(*De Momigny.*)

PAUSER, *v. n.* Appuyer sur une syllabe en chantant. On ne doit *pauser* que sur les syllabes longues, & l'on ne *pause* jamais sur les *e* muets. (Voy. POSER.)

(*J. J. Rousseau.*)

PAVANE, *s. f.* Air d'une danse ancienne du même nom, laquelle depuis long-temps n'est plus en usage. Ce nom de *pavane* lui fut donné parce que les figurans faisoient, en se regardant, une espèce de roue à la manière des paons. L'homme se servoit, pour cette roue, de sa cape & de son épée, qu'il gardoit dans cette danse, & c'est par allusion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *se pavaner*.

(*J. J. Rousseau.*)

PÉAN, chant de victoire parmi les Grecs, en l'honneur des dieux, & surtout d'Apollon.

PÉDALE, *s. f.* On nomme ainsi chaque touche du clavier des pieds que l'orgue contient. On dit le clavier de *pédale* ou des *pédales*.

On nomme aussi *pédales* chacun des jeux qui répondent au clavier de *pédale*. C'est dans ce sens qu'on dit *pédale de bombarde*, *pédale de trompette*, *pédale de clairon*, *pédale de huit pieds*, *pédale de seize*, &c.

PÉDALE se dit de la *tenue* de basse sur laquelle on fait passer différens accords, & qui se prolonge pendant plusieurs mesures, parce que, sur l'orgue, c'est la *pédale* qui fait cette *tenue* pendant que les deux mains travaillent différemment.

Une partie de la science des grands maîtres se montre dans les *pédales* sur lesquelles se font entendre des accords harmonieux & des parties savamment croisées, & un contre-point profondément calculé & d'un bel effet.

PÉDALES se dit aussi du clavier des pieds qui fait mouvoir la mécanique de la harpe.

Celles de la nouvelle mécanique de MM. Erard sont à deux crans, parce qu'elles font chacune l'office de deux. (Voyez HARPE.) (*De Momigny.*)

PEIGNE (Tuyaux en). On appelle ainsi, dans un orgue à cylindre, les tuyaux de bois construits de manière qu'ils sont rassemblés & tiennent tous ensemble.

On nommoit aussi *peigne* le bras du cistre où s'attachoient les cordes, qui en étoient les cheveux.

PENORCON. Espèce de pandore en usage au dix-septième siècle.

PENTACORDE, *s. m.* C'étoit, chez les Grecs, tantôt un instrument à cinq cordes, & tantôt un ordre ou système formé de cinq sons : c'est en ce dernier sens que la quinte ou diapente s'appeloit quelquefois *pentacorde*. (*J. J. Rousseau.*)

PENTACORDE. Système composé de cinq degrés *diatoniques* ou *conjoints*. La quinte n'est pas la même chose que le *pentacorde;* celui-ci comprend les cinq degrés de la quinte, & la quinte les deux extrêmes seulement.

C'est à tort que le mot *quinte* est appliqué à ces deux choses différentes, & l'on devroit se servir toujours du mot *pentacorde* ou *quinaire* quand on veut désigner les cinq cordes, & non la première & la cinquième seulement. (*De Momigny.*)

PENTATONON, *s. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, le nom d'un intervalle que nous appelons aujourd'hui *sixte superflue*. (Voyez SIXTE.) Il est composé de quatre tons, d'un semi-ton majeur & d'un semi-ton mineur; d'où lui vient le nom de *pentatonon*, qui signifie *cinq tons*. (*J. J. Rousseau.*)

PENTECONTACORDE. Espèce de harpe à cinquante cordes, construite par les ordres de Fabio Colonna, noble Napolitain.

PERFIDIE, *s. f.* Terme emprunté de la musique

italienne, & qui ſignifie une certaine affectation de faire toujours la même choſe, de pourſuivre toujours le même deſſin, de conſerver le même mouvement, le même caractère de chant, les mêmes paſſages, les mêmes figures de notes. (Voyez DESSIN, CHANT, MOUVEMENT.) Telles ſont les baſſes-contraintes, comme celles des anciennes chaconnes, & une infinité de manières d'accompagnement contraint ou *perfidié*, *perfidiato*, qui dépendent du caprice des compoſiteurs.

Ce terme n'eſt point uſité en France, & je ne ſais s'il a jamais été écrit en ce ſens ailleurs que dans le Dictionnaire de Broſſard. (*J. J. Rouſſeau.*)

PÉRIÉLÈSE, *ſ. f.* Terme de plain-chant. C'eſt l'interpoſition d'une ou de pluſieurs notes dans l'intonation de certaines pièces de chant, pour en aſſurer la finale, & avertir le chœur que c'eſt à lui de reprendre & pourſuivre ce qui ſuit.

La *périélèſe* s'appelle autrement *cadence* ou *petite neume*, & ſe fait de trois manières, ſavoir : 1°. par *circonvolution*; 2°. par *intercidence* ou *diaptoſe*; 3°. ou par ſimple *duplication*. (Voyez ces mots.) (*J. J. Rouſſeau.*)

PÉRIODE. La *période* peut être compoſée d'une ſeule ou de pluſieurs phraſes, ſelon ſa conſtruction, & ſelon l'étendue du morceau auquel elle appartient. (Voyez PHRASE & PONCTUATION.)

On devroit déſigner les *périodes* muſicales ſelon leur genre & ſelon la place qu'elles doivent occuper dans le diſcours muſical; mais le ſentiment, qui eſt ſi fort au-deſſus de la théorie dans la muſique & même dans la littérature, eſt reſté ſeul en poſſeſſion de ce ſecret.

J'ai cependant cherché à claſſer les *périodes* dans mon *Cours d'Harmonie & de Compoſition*, en les diſtinguant en *principales* ou capitales, & en *acceſſoires* ou ſubordonnées.

Les *périodes capitales* ſont celles de *début*; celles de *verve* ou d'effet & de chaleur; les *mélodieuſes* & les *grands traits*.

La *période* de début eſt celle qui commence un morceau, & qui ſe reproduit enſuite pluſieurs fois en tout ou en partie, & dans différens tons, dans la ſeconde repriſe, & qui ſe répète dans le même ton au commencement de la troiſième partie du morceau. Son caractère eſt différent ſelon le genre du morceau. Elle devroit toujours avoir aſſez de phyſionomie pour être diſtinguée & même retenue; mais c'eſt ce que le défaut d'imagination laiſſe ſouvent à deſirer dans ceux qui ont plus de talent que de génie.

La *période* de verve eſt celle où le génie du compoſiteur s'échauffe & s'enflamme, & dans laquelle on remarque une exaltation plus grande que dans les autres *périodes* du même morceau.

Sa place eſt dans pluſieurs endroits du même morceau; mais elle ſe fait ordinairement ſentir dans les grands modèles après la *période* de début, & dans celle qui termine chaque partie. On pourroit, en raiſon de cela, appeler les unes *progreſſives* & les autres *concluantes*.

Les *mélodieuſes* ſont celles où un beau chant ou une mélodie aimable règne d'un bout à l'autre. C'eſt à l'art du contraſte à les diſtribuer convenablement pour les faire mieux valoir, ainſi que celles qui les précèdent ou les ſuivent.

Les *périodes* de *traits* ou d'évolution difficiles ſont toutes celles que l'on compoſe pour faire connoître la vivacité & la hardieſſe des mouvemens de l'exécutant. On ne doit pas négliger d'être agréable & de faire de l'effet dans ces tours de force; autrement, celui qui les fait ſe donne de la peine ſans cauſer d'autre plaiſir que celui de lui voir vaincre des difficultés, ce qui ne tarde pas à ennuyer.

Les traits *ingrats*, qui ſont ceux qui n'excitent pas autant d'applaudiſſemens qu'ils donnent de peine à exécuter, doivent donc être rayés de toute bonne compoſition.

Les *périodes* inférieures ou acceſſoires ſont les *périodes* complémentaires, de quelqu'étendue qu'elles ſoient. Ce ſont celles qui parachèvent ce qui ne ſeroit pas aſſez terminé ſans elles. Elles ſont plus ou moins longues, ſelon le genre, le mouvement & l'étendue du morceau; elles peuvent s'ajouter à chacune des autres *périodes*, ſelon le cas.

Les *conjonctionnelles* ou les *liens* ſont les *périodes* qui ſervent à unir l'une à l'autre les grandes ou les petites *périodes*, afin que l'on ſente que celle qu'on unit à la ſuivante n'eſt point *terminative*, ou pour que la ſuivante ſoit plus agréablement rattachée à celle qui précède.

L'étude des différens caractères des *périodes* & l'art de les claſſer ne ſauroient être trop approfondis par les compoſiteurs; car c'eſt là qu'on reconnoît la foibleſſe de moyens & de ſcience des commençans qui ſe donnent pour des maîtres, parce qu'ils ſont élèves de quelque conſervatoire d'Italie, comme ſi ce titre tenoit lieu de génie & de ſavoir. (*De Momigny.*)

PERIPHÉRÈS, *ſ. f.* Terme de la muſique grecque, qui ſignifie une ſuite de notes, tant aſcendantes que deſcendantes, & qui reviennent pour ainſi dire ſur elles-mêmes. La *périphérès* étoit formée de l'*anacamptos* & de l'*euthia*.

PETTÉIA, *ſ. f.* Mot grec qui n'a point de correſpondant dans notre langue, & qui eſt le nom de la dernière des trois parties dans leſquelles on ſubdiviſe la mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

La *pettéia* eſt, ſelon Ariſtide Quintilien, l'art de diſcerner les ſons dont on doit faire ou ne pas faire

usage, ceux qui doivent être plus ou moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer, & ceux par où l'on doit finir.

C'est la *pettéia* qui constitue les modes de la musique; elle détermine le compositeur dans le choix du genre de mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, selon les personnes & selon les occasions. En un mot, la *pettéia*, partie de l'hermosménon qui regarde la mélodie, est à cet égard ce que les mœurs sont en poésie.

On ne voit pas ce qui a porté les Anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de πεττεία, leur jeu d'échecs; la *pettéia*, dans la musique, étant une règle pour combiner & arranger les sons, comme le jeu d'échecs en est une autre pour arranger les pièces appelées *πέττοι*, *calculi*.

(*J. J. Rousseau.*)

PHILÉLIE, *s. f.* C'étoit, chez les Grecs, une sorte d'hymne ou de chanson en l'honneur d'Apollon. (Voyez CHANSON.)

PHONIQUE, *s. f.* Art de traiter & combiner les sons sur les principes de l'acoustique. (Voy. ACOUSTIQUE.)

PHRASE, *s. f.* Suite de chant ou d'harmonie qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé, & qui se termine sur un repos par une cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux espèces de *phrases* musicales. En mélodie, la *phrase* est constituée par le chant, c'est-à-dire, par une suite de sons tellement disposés, soit par rapport au ton, soit par rapport au mouvement, qu'ils fassent un tout bien lié, lequel aille se résoudre sur une corde essentielle du mode où l'on est.

Dans l'harmonie, la *phrase* est une suite régulière d'accords tous liés entr'eux par des dissonances exprimées ou sous-entendues, laquelle se résout sur une cadence absolue, & selon l'espèce de cette cadence : selon que le sens en est plus ou moins achevé, le repos est aussi plus ou moins parfait.

C'est dans l'invention des *phrases* musicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que consistent les véritables beautés de la musique. Un compositeur qui ponctue & phrase bien, est un homme d'esprit : un chanteur qui sent, marque bien ses *phrases* & leur accent, est un homme de goût : mais celui qui ne sait voir & rendre que les notes, les tons, les temps, les intervalles, sans entrer dans le sens des *phrases*, quelque sûr, quelqu'exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un croque-sol.

(*J. J. Rousseau.*)

PHRASE. La musique moderne ne se compose plus en prose, mais en vers; chaque *phrase* y est, selon le cas, un hémistiche ou un vers entier.

Chaque hémistiche est ordinairement composé d'une, de deux ou de quatre mesures, selon le caractère & le mouvement du morceau, ou seulement d'une ou de plusieurs cadences mélodiques.

On peut employer quelquefois des phrases de trois mesures, surtout à trois temps lents, & quand les paroles semblent le demander, parce que dans ce mouvement l'on s'aperçoit moins de l'absence ou du retranchement d'une quatrième mesure que dans des temps plus courts.

Piccini a fait usage de cette coupe avec beaucoup de discernement dans l'air de sa *Didon :*

> Ah ! prends pitié de ma foiblesse
> Et du désespoir où je suis !

La quatrième mesure eût trop fait languir la parole & en eût refroidi l'expression, pour ne rien dire de plus.

Les mouvemens de la mesure qui imitent celui de nos pulsations, surtout dans la mesure binaire ou à deux temps égaux, consistent dans une alternation continuelle de levés & de frappés. On ne peut mettre à côté l'un de l'autre deux frappés ou deux levés consécutifs, sans rompre l'agrément de cette balance à laquelle nous tenons par l'harmonie qui en résulte, & la conformité qu'elle a avec nos mouvemens intérieurs.

De ce que nous ne pouvons placer consécutivement deux frappés sans qu'il en résulte une espèce de choc, il s'ensuit également que l'on ne peut alterner les coupes d'un morceau par *phrases* de trois & de quatre mesures, parce qu'un morceau ainsi conçu nous feroit éprouver le même désagrément qui naît de deux frappés ou levés consécutifs & immédiats. Nous nous sentirions pour ainsi dire bercés deux fois à droite ou à gauche, quand nous passerions de la *phrase* de trois mesures à celle alterne de quatre. C'est un choc semblable qui réveille l'enfant que l'on veut endormir en le berçant.

Comme on se sert de la musique pour réveiller & pour assoupir les enfans, faut-il en conclure que ces deux effets contraires sont produits par la même cause? Il seroit contre les principes de le penser. Comment expliquer ces deux résultats opposés? Voici comme je conçois qu'ils sont produits.

Pour endormir un enfant, on chante & on le berce, à la vérité; mais dans quel moment emploie-t-on avec succès ces deux moyens? C'est quand l'enfant a épuisé ses forces, & quand il a besoin qu'un doux repos vienne les réparer.

Est-ce parce qu'il veut dormir qu'il pleure alors? Non; c'est au contraire parce qu'il voudroit veiller encore. Ce qui l'irrite & lui fait pousser des gémissemens & des cris, c'est qu'il sent qu'il lutte avec désavantage contre le sommeil, car il le repousse comme nous repoussons la mort.

Cependant la berceuſe, plus raiſonnable que lui (car on eſt fort raiſonnable dans la cauſe d'autrui, lorſque nulle eſpèce d'intérêt ne s'y oppoſe), voyant que l'enfant ne peut veiller davantage ſans ſe faire mal, le met malgré lui dans ſon berceau. Qu'exige alors l'enfant qui n'a plus la force de réſiſter à ſa bonne? Qu'elle l'aide, par ſon chant & ſes mouvemens, à vaincre le ſommeil.

Mais que fait celle-ci pour ſatisfaire l'enfant, & l'amener cependant au but oppoſé à celui auquel il viſe? Elle ruſe avec lui.

L'harmonie des ſons & des mouvemens eſt d'abord employée, par leur *vivacité*, à entretenir un reſte d'activité dans l'enfant; mais peu à peu l'irritation de ſes ſens, occaſionnée par les mouvemens irréguliers qu'il avoit faits en jouant long-temps, ſe calme, par les mouvemens ordonnés du berceau & de la mélodie régulièrement cadencée. Il veille encore pour goûter ce double charme de la meſure & du chant; mais l'ordre des ſons & des mouvemens, qui a ramené l'ordre dans ſa vitalité, ne lui reſtituant pas les forces qu'il a perdues, mais anéantiſſant au contraire l'irritation qui lui en tenoit lieu, il ne reſte que peu de choſe à faire pour que l'enfant s'endorme, c'eſt de ralentir progreſſivement les mouvemens du chant & du berceau, & de diminuer le ſon de la voix, afin que l'enfant, qui en reſſent l'influence, n'ait plus aſſez d'action pour veiller; & c'eſt à quoi la ruſée berceuſe emploie tout ſon talent & ſon adreſſe.

Il eſt tout naturel que ſi la vivacité des ſons, qui eſt leur activité, excite la nôtre, leur ralentiſſement diminue cette activité au point de nous rendre le calme & de provoquer le ſommeil.

Il n'y a donc rien de contradictoire de ſe ſervir de la muſique pour éveiller ou pour conduire doucement au repos. (Voyez RHYTHME.) (*De Momigny.*)

PHRASER. (Voyez PONCTUATION.)

PHRYGIEN, *adj.* Le mode *phrygien* eſt un des quatre principaux & plus anciens modes de la muſique des Grecs. Le caractère en étoit ardent, fier, impétueux, véhément, terrible: auſſi étoit-ce, ſelon Athénée, ſur le ton ou mode *phrygien* que l'on ſonnoit les trompettes & autres inſtrumens militaires.

Ce mode inventé, dit-on, par Marſyas Phrygien, occupe le milieu entre le lydien & le dorien; & ſa finale eſt à un ton de diſtance de celles de l'un & de l'autre. (*J. J. Rouſſeau.*)

PHRYGIEN. Quand on dit du mode *phrygien* qu'il étoit *ardent*, *fier*, *impétueux*, *véhément*, *terrible*, qu'eſt-ce que tout cela ſignifie?

Que l'on prend pour le caractère de ce mode celui de quelques morceaux compoſés ſur ſes cordes, & deſtinés à certains uſages.

Si le mode de l'air ſur le rhythme duquel on bat *la générale* étoit donné comme ſiniſtre & annonçant des dangers ou des malheurs ſans nombre, que diroit-on à celui qui en parleroit ainſi?

Qu'il confond avec cet air, ou avec les idées qui s'uniſſent à l'emploi qu'on en fait, le mode dans lequel il eſt conçu.

On égare l'opinion du lecteur en donnant ainſi, ſans réflexion & ſans commentaire, ce qu'on puiſe çà & là dans des auteurs qui ont eu plus en vue de frapper l'imagination que d'éclairer l'eſprit, parce qu'eux-mêmes s'étoient laiſſé abuſer par leur penchant pour l'extraordinaire.

Tout philoſophe qu'étoit Rouſſeau, il ſe plaiſoit aux récits menſongers qu'on débite ſur les Grecs. Il imaginoit que leur mélodie & leur rhythme avoient quelque choſe de merveilleux & d'inimitable qui eſt à jamais perdu. Mais quand on remonte vers cette époque reculée avec un œil ſcrutateur & ſans prévention, il eſt évident qu'on va vers l'enfance de l'art muſical, & que c'eſt cela même qui fait que l'on en marquoit avec tant de ſoin tous les pas, comme on raconte les proueſſes de l'enfant à la liſière ou qui marche à peine & commence à parler.

Cette Grèce ſi avancée dans la civiliſation & dans preſque tous les arts, étoit prodigieuſement en arrière pour celui de la muſique; mais ce n'eſt pas chez cette nation ſeulement que ce retard ſe faiſoit ſentir; car, quoiqu'aſſociée au culte ſacré depuis les premiers jours du Monde, la muſique n'avoit fait que de foibles progrès dans toutes les contrées de la terre, & ce n'eſt qu'après la découverte de l'harmonie, & ſurtout depuis deux ſiècles environ, qu'elle a enfin pris ſon vol d'aigle.

Voici ce qu'il y a de raiſonnable à dire ſur le caractère des modes anciens:

1°. Que ce caractère tenoit à la gravité des cordes dans leſquelles il étoit ſtrictement circonſcrit, ou à leurs différens degrés vers l'aigu.

Or, depuis que l'on parcourt tout le clavier dans tel mode que ce ſoit, par la raiſon que ce qui n'eſt pas occupé par une partie l'eſt par l'autre, on ſent que l'effet qui dérivoit de cette circonſcription eſt anéanti.

2°. Que ce caractère tenoit aux divers repos du chant, & ſurtout à la couleur claire ou obſcure qu'il recevoit de la majorité ou de la minorité de ſon tétracorde principal.

Cette couleur qui ſe fait ſentir dans toutes les octaves, eſt le ſeul caractère auquel on diſtingue maintenant la modalité proprement dite; car dans notre ſyſtème, qui n'eſt plus celui d'une muſique naiſſante & incomplète, telle que celle des Anciens, on ne confond plus ce qui appartient à l'octave où le chant eſt ſitué, avec ce qui appartient au ton ou au mode: octave, ton & mode étant trois choſes bien diſtinctes

&

& très-différentes l'une de l'autre, d'après nos idées plus lumineuſes.

L'étendue ordinaire de la voix étant celle de la portée muſicale, qui n'a que onze degrés, ſavoir, cinq lignes & ſix eſpaces, dont quatre intérieurs & deux extérieurs, on ne dépaſſoit pas ces limites dans les compoſitions régulières de l'enfance de l'art.

Le mot *portée* ne vient pas de ce que l'échelle porte les notes, mais de ce que cette échelle eſt la portée ou l'étendue d'une voix ordinaire qui n'emploie que ſes cordes les plus naturelles & les plus égales. La portée du plain-chant, qui n'a que quatre lignes, reſtreint même à neuf degrés diatoniques cette échelle de la voix.

Or, comme les deux points cardinaux de la modulation ſont la tonique & la dominante, on regardoit comme authentique & principale la diſtribution des notes qui étoit faite d'après la tonique, & comme plagale ou ſecondaire, celle qui étoit faite d'après la dominante.

Mais comme les Grecs ont toujours ignoré, ainſi que tous les Anciens, en quoi conſiſte réellement un ton, le ton n'ayant été compris que depuis la découverte de l'harmonie, il s'enſuit qu'ils trouvoient dix ou quatorze tons différens où nous n'en voyons plus qu'un ſeul, & où il n'en exiſte réellement qu'un.

C'eſt là ce qui explique comment nous, qui avons recueilli l'héritage entier des Grecs, & qui en avons ſi prodigieuſement enrichi le fond, nous ſommes cependant réduits à deux modes, tandis qu'ils en comptoient quatorze.

Mais entre compter & avoir, il y a ſans doute bien de la différence. Cependant les Grecs ne ſe faiſoient point illuſion quand ils ſentoient quatorze modes dans leur muſique; car au moyen de la circonſcription de leurs modes dans deux tétracordes, ils obtenoient réellement quatorze modes ou manières d'être affectés par les ſept mêmes cordes diatoniques, qui au fond ne conſtituent dans leur enſemble & dans leurs diverſes diſtributions qu'un ſeul & même ton, qu'un ſeul & même mode, celui d'*ut* majeur.

C'étoit donc les ſept cordes diatoniques du ton d'*ut*, mode majeur, qui formoient les quatorze modes anciens, par les diverſes toniques & dominantes qu'on y établiſſoit en apparence d'après la diſtribution diverſe des tétracordes, & les idées qu'on s'en formoit.

Il ſe préſente ici une difficulté, celle de ſavoir ſi l'on devoit ordonner les modes d'après le ſyſtème général de la muſique, conſidéré dans la diſtribution élémentaire & canonique de ſes tétracordes, ou ſi l'on devoit procéder à cette claſſification d'après l'étendue de la voix la plus ordinaire de l'homme, qui eſt la baſſe-taille. Une autre queſtion encore s'élève ici; c'eſt de ſavoir ſi, étant bien reconnu qu'il n'y a que ſept cordes & leurs octaves au grave & à l'aigu qui ſoient diatoniques, les modes devoient être pris dans les eptacordes ou dans les octacordes.

Or, que donne pour premier eptacorde l'arrangement régulier des tétracordes?

Il donne *ſi ut ré mi — mi fa ſol la.*

Que donne l'étendue de la baſſe-taille pour corde la plus baſſe?

D'après celle qui lui a été affectée, non ſans raiſon, cette corde eſt *ſol* ſur la première ligne de la clef de *fa*, poſée ſur la quatrième, ou le *fa* qui eſt ſous cette première ligne en deſcendant un degré au-deſſous de la première ligne de la portée, laquelle portée eſt la limite naturelle des ſons les plus beaux & les plus pleins de la voix ordinaire d'une baſſe-taille.

Pour former un octacorde de l'eptacorde *ſi ut ré mi fa ſol la*, ayant deux moyens, celui d'ajouter un *ſi* à l'aigu ou un *la* au grave, lequel devoit être préféré? Celui de mettre un *la* au grave pour éviter le faux tétracorde *fa ſol la ſi* qui réſulte de l'addition du *ſi* à l'aigu. Qu'arrive-t-il de-là? C'eſt que ſi l'on établit le premier mode d'après la diſtribution des tétracordes & ſur le premier eptacorde, ce mode ſera *ſi ut ré mi fa ſol la*; d'après l'octacorde, ce ſera *la ſi ut ré mi fa ſol la*; & d'après la limite naturelle de la baſſe-taille, ce ſera *ſol la ſi ut ré mi fa ſol la*. Or, ces trois points ſe touchent & ne ſont qu'à un degré diatonique l'un de l'autre.

Auſſi voyons-nous que le ſyſtème muſical des Anciens, qui eſt le vrai & le naturel, commençoit à la note *ſi*, qui étoit l'hypate-hypaton, c'eſt-à-dire, la première des premières.

Exemple.

Si ut ré mi, mi fa ſol la, la ſi ut ré, ré mi fa ſol, ſol la ſi ut, ut ré mi fa & fa ſol la ſi.

Mais quand on voulut faire un octacorde de *ſi ut ré mi fa ſol la*, on ſentit que l'on devoit ajouter une note au-deſſous de cette hypate-hypaton pour éviter les trois tons *fa ſol la ſi*, qui auroient réſulté d'un *ſi* ajouté à l'aigu, & cette note ne pouvoit être que *la*, qui reçut le nom tout naturel de *parhypate*; car il ne venoit pas dépoſſéder le *ſi* de ſa primauté ou de l'*initialité*, mais ſe placer au-deſſous, pour former un octacorde à la place d'un eptacorde.

En effet, cette parhypate ne s'aviſa jamais de méconnoître les droits de la note initiale *ſi*: le nom de *proſlambanomène* ou d'*Ajoutée* qu'elle portoit, empêchoit cet envahiſſement de propriété ou cette mépriſe de la part de ceux qui avoient à expliquer ce ſyſtème. Mais on pouvoit néanmoins étendre encore ce ſyſtème d'un degré diatonique, ſans que le triton ne vînt s'y oppoſer; il ne falloit pour cela qu'ajouter un *ſol* au-deſſous de cette proſlambanomène *la*, &

c'est ce que fit Gui, dit *l'Arétin*, en lui donnant le nom de *sous-proslambanomène*.

Mais cette hypo-proslambanomène étoit-elle une invention de Gui?

Non, vraiment : c'étoit seulement l'inversion des deux tétracordes de l'octacorde *ut ré mi fa sol la si ut*, inversion qu'il avoit trouvée établie chez les Grecs, dans les modes plagaux, qui en sont chacun un exemple.

Par ce moyen le système reçut son complément & commença avec le son le plus grave de la voix ordinaire de basse-taille, fixé par la clef & la portée au *sol* d'en bas.

Que résulte-t-il de ce système ainsi agrandi vers le grave? Que la gamme des Modernes, *ut ré mi fa sol la si ut*, dont on se sert, sans en connoître l'origine, est devenue par-là le premier des modes authentiques. Avant cette addition au système, ou avant cette manière de le considérer, cette gamme n'avoit pour titre essentiel que d'être le premier des octacordes, l'octacorde vraiment initial dans leur procession du grave à l'aigu.

EXEMPLE.

1. *Ut ré mi fa — sol la si ut.*
2. *Sol la si ut — ré mi fa sol.*
3. *Ré mi fa sol — la si ut ré.*
4. *La si ut ré — mi fa sol la.*
5. *Mi fa sol la — si ut ré mi.*
6. *Si ut ré mi — fa sol la si.*
7. *Fa sol la si — ut ré mi fa.*

Ut ré mi fa, sol la si ut, est devenu le premier mode authentique; car celui qui commence au *sol* au-dessous est naturellement plagal, puisqu'on ne pourroit, sans sortir de la voix, en établir un à la quarte au-dessous de ce *sol*, pour rendre celui-ci authentique en prenant *sol ré sol* au lieu de *sol ut sol*. *Sol ré sol* demanderoit *ré sol ré* pour plagal, ce qui tomberoit dans des cordes trop graves pour être comprises dans les limites des tons les plus pleins des basses-tailles les plus ordinaires, qui sont celles qui ont dû servir de règle pour cet établissement, si les modes n'ont pas été uniquement ordonnés d'après l'arrangement naturel des tétracordes.

Il seroit possible que, dans l'établissement de son système, Gui ait eu le double but de fixer les modes & d'établir ces hexacordes; cependant il paroît plutôt qu'il n'a eu en vue que la *paraphonie*, qu'il a trouvée susceptible d'être poussée plus loin que jusqu'aux limites du tétracorde, puisque l'hexacorde *sol la si ut ré mi* est la *paraphonie exacte & complète* de l'hexacorde *ut ré mi fa sol la*, & qu'il ne faut que l'addition du *si* ♭ pour étendre cette même paraphonie à *fa sol la si ut ré*.

Le premier mode authentique étant *ut ré mi fa sol la si ut*, ou *ut sol ut*, si on l'indique seulement par ses points cardinaux. Son *subordonné* ou *plagal* est *sol ut sol*.

Le seul mode authentique est *ré la ré*, & son *subordonné* ou *plagal*, *la ré la*.

Le troisième mode authentique *mi si mi*, & son subordonné *si mi si*.

Le quatrième, *fa ut fa* : & *ut fa ut*.
Le cinquième, *sol ré sol* : & *ré sol ré*.
Le sixième, *la mi la* : & *mi la mi*.
Le septième, *si fa si* : & *fa si fa*.

Mais le principe de la modalité des Anciens étant essentiellement établi sur la paraphonie de deux tétracordes qui sont chacun une moitié du mode, il s'ensuit qu'il ne pouvoit exister foncièrement que trois modes parfaitement réguliers, savoir : 1°. *ut ré mi fa, sol la si ut*, composé des deux tétracordes paraphoniques *ut ré mi fa* & *sol la si ut*; 2°. *ré mi fa sol, la si ut ré*, composé des deux tétracordes compairs ou paraphoniques *ré mi fa sol* & *la si ut ré*; & 3°. *mi fa sol la, si ut ré mi*, composé des deux tétracordes entièrement pareils *mi fa sol la* & *si ut ré mi*, en ce que le semi-ton se trouve à la même place dans l'un & dans l'autre, ainsi que les deux tons pleins.

De-là les trois principaux modes, savoir, le dorien, le *phrygien* & le lydien.

Mais comme, avant de disjoindre les tétracordes pour en faire des octacordes, la conjonction de deux tétracordes paraphoniques donnoit aussi le sentiment d'un mode, ne s'ensuit-il pas de-là que les premiers modes étoient donnés par les eptacordes? C'est sous ce rapport que j'ai dit, dans mon *Cours complet d'Harmonie & de Composition*, que je soupçonnois que les modes authentiques étoient les secondaires, & les plagaux les principaux; ce qui est évident, si, comme on n'en peut douter, l'établissement des *eptacordes* a précédé celui des *octacordes*, & si les modes ont été vus & sentis dans ces eptacordes avant d'être sentis & vus dans les octacordes.

Ce n'est pas tout : pour avoir le sentiment d'un mode & d'une tonique, même selon les idées des Grecs, sur les tons & les modes, c'est moins par l'octacorde qu'on les obtient que par l'eptacorde, & en allant successivement du centre à l'une des extrémités, & de celle-ci au centre; & puis du centre à l'autre extrémité, & en revenant de celle ci au centre, & comme il suit :

1. *Ut si la sol — sol la si ut — ut ré mi fa — fa mi ré ut.*
2. *Ré ut si la — la si ut ré — ré mi fa sol — sol fa mi ré.*
3. *Mi ré ut si — si ut ré mi — mi fa sol la — la sol fa mi.*

Il est bien évident que les deux tétracordes d'un mode doivent avoir une corde commune pour tonique

ou centre, parce que c'eſt de-là que provient l'unité relative des ſept notes de cet enſemble. Prendre cette tonique une octave plus haut pour l'un des deux tétracordes que pour l'autre, au lieu de la prendre ſur la même touche pour tous deux, c'eſt renverſer le ſyſtème; & c'eſt ce qui ne doit avoir lieu que dans un ordre ſecondaire, & non dans le primitif. Que ſuit-il de là? Que l'octacorde *ut ré mi fa ſol la ſi ut* eſt le renverſement de l'eptacorde *ſol la ſi ut, ut ré mi fa; ré mi fa ſol, la ſi ut ré*, celui de *la ſi ut ré, ré mi fa ſol, & mi fa ſol la, ſi ut ré mi*, celui de *ſi ut ré mi, mi fa ſol la.*

Que les Grecs, voulant enclaver l'octave dans leur ſyſtème, aient vu les modes authentiques comme les plagaux, dans leurs octacordes, & qu'ils aient vu les authentiques dans ceux de ces octacordes qui ont leurs deux tétracordes compairs & paraphones, & les plagaux dans ceux dont les deux tétracordes ne ſont point pareils, il n'y a rien là que de très-conſéquent & de fort raiſonnable.

Mais alors on obſervera que, d'après ce principe, les modes ſe réduiſoient à ſix, ou plutôt à cinq, car le plagal lydien eſt défectueux par ſon ſecond tétracorde *fa ſol la ſi.*

EXEMPLE.

Authentique dorien, *ut ré mi fa — ſol la ſi ut.*
Plagal dorien, *ſol la ſi ut — ré mi fa ſol.*
Authentique phrygien, *ré mi fa ſol — la ſi ut ré.*
Plagal phrygien, *la ſi ut ré — mi fa ſol la.*
Authentique lydien, *mi fa ſol la — ſi ut ré mi.*
Plagal lydien, *ſi ut ré mi — fa ſol la ſi.*

Les *plagaux* ſont donc, d'après cet exemple, des modes qui ne renferment qu'un des deux tétracordes qui compoſent leur authentique, & un qui lui eſt étranger; & ces plagaux n'étant qu'au nombre de deux, le troiſième étant irrégulier, parce qu'il renferme un tétracorde, non-ſeulement étranger à ſon *authentique*, mais un *faux*, *fa ſol la ſi*, il s'enſuit que c'eſt avec grande raiſon que les Grecs reſtreignirent d'abord leurs modes ou modèles à cinq, trois authentiques & deux plagaux.

Mais à la ſuite des temps, ayant paſſé ſur les défectuoſités de ceux qu'ils avoient d'abord rejetés avec raiſon, ou les ayant fait diſparoître avec un bémol ou un dièſe, ou rendus moins ſenſibles par un mouvement plus rapide, alors ils comptèrent quatorze modes; le faux tétracorde *fa ſol la ſi* étant mis en ligne de compte avec les autres, & les tétracordes *non paraphones* ayant été accouplés comme les compairs. (*De Momigny.*)

PI. Inſtrument des Siamois, qui n'eſt autre choſe qu'une eſpèce de chalumeau dont le ſon eſt très-aigu.

PIANO. (Piano-forté ou forté-piano.) Cet inſtrument qui a ſuccédé au clavecin, trop automate, eſt bien digne du triomphe qu'il a obtenu ſur ſon prédéceſſeur, & par ſon expreſſion, qu'il étend du *piano* au *forté*, d'où il tire ſon nom, & comme moins embarraſſant.

Qu'il y a loin du *ſautereau* emplumé de l'*épinette* & du *clavecin* au *marteau* du *piano-forté*! Quelle différence il en réſulte & pour la qualité & pour la quantité du ſon qu'il tire!

Le précieux avantage du *marteau* eſt d'être aux ordres de celui qui ſait le maîtriſer. Il reçoit du tact du pianiſte, une ſorte d'animation magique qui fait que le ſon prend ſucceſſivement tous les caractères.

La couleur lui eſt donnée par les jeux différens qui compoſent le *piano-forté*, & qui ſont mus par l'action des pédales. Celle qui lève les étouffoirs fait du *piano* un inſtrument à ſons beaucoup plus forts & plus prolongés, mais non pas ſoutenus au même degré, & qui, lorſque l'on frappe avec force, peut s'employer dans les momens qui demandent de la vigueur, & ſurtout un trouble bruyant voiſin de la confuſion. Mais, par un tact plus doux, le jeu qui réſulte des étouffoirs levés peut aider puiſſamment à imiter la voix dans le ſoutenu du *cantabile.*

La pédale, qui introduit une languette de buffle entre chaque marteau & la corde, les étouffoirs étant levés, donne aux ſons quelque choſe d'aérien & de ſurnaturel, qui a fait donner à ce jeu le nom de *jeu céleſte*, ou d'*harmonica.*

On emploie pour cela, dans la muſique, une ſorte de *tremolo* ou tremblement radouci & renflé, tour à tour, qui fait beaucoup d'effet, ſans prouver beaucoup de talent.

Le charlataniſme abuſe de ces divers moyens pour faſciner les yeux ou tromper les oreilles ſur ſon défaut de ſcience & d'habileté réelle; mais cela ne doit pas empêcher les grands pianiſtes de tirer parti des reſſources précieuſes qu'offrent ces différens jeux, ſoit mêlés, ſoit à part l'un de l'autre. Le jeu céleſte ſeul eſt propre à rendre tout ce qui a de la douceur, une grâce retenue & une timide pudeur. Le jeu de ſourdine eſt propre à imiter la harpe & le *pizzicato* du violon, ainſi que le détaché ſec de l'archet.

Il y a quelque choſe de nocturne mêlé au jeu céleſte; & lorſqu'on veut ramener vers le jour & à la clarté, on peut commencer à lever les étouffoirs, en tenant toujours la ſourdine & le jeu céleſte, puis ôter à la fois le pied de toutes les pédales, en ménageant, par le tact, cette tranſition.

Qu'a-t-il fallu pour que les cordes puſſent ſouffrir les coups des marteaux? Qu'elles fuſſent plus tendues, plus fortes & plus courtes.

La table de réſonnance étant rendue le plus ſenſible qu'on puiſſe la rendre, & les cordes bien choiſies, le reſte dépend de l'action du marteau & de la manière dont il eſt garni.

C'eſt M. Sébaſtien Erard, & enſuite les deux

frères, qui ont commencé à perfectionner cet instrument à Paris. Leur fabrique est toujours la plus renommée, quoiqu'ils aient quelques rivaux qui semblent vouloir parfois balancer leurs succès.

On fait des *pianos* carrés, longs, à deux cordes & à deux pédales, ou à quatre pédales.

A trois cordes & à quatre ou cinq pédales.

A cinq octaves & demie & à six octaves.

On en fait en forme de clavecin, de différentes dimensions & de verticaux.

Jusqu'ici, ce n'est guère qu'à Londres qu'on s'est occupé sérieusement de la fabrication du *piano* vertical. Plusieurs facteurs y réussissent d'une manière très-satisfaisante, & entr'autres la fabrique de MM. Clementi, Collard frères & compagnie.

(*De Momigny.*)

PIÈCE, *s. f.* Ouvrage de musique d'une certaine étendue, quelquefois d'un seul morceau & quelquefois de plusieurs, formant un ensemble & un tout fait pour être exécuté de suite. Ainsi une ouverture est une *pièce*, quoique composée de trois morceaux, & un opéra même est une *pièce*, quoique divisé par actes. Mais outre cette acception générique, le mot *pièce* en a une plus particulière dans la musique instrumentale, & seulement pour certains instrumens, tels que la viole & le clavecin. Par exemple, on ne dit point une *pièce de violon*; l'on dit *une sonate* : & l'on ne dit guère une sonate de clavecin, l'on dit *une pièce*. (*J. J. Rousseau.*)

Pièce. Ce mot a vieilli sous l'acception de *morceau* : cette dernière expression le remplace.

Ce qui prouve combien la musique a fait de progrès depuis Rousseau, c'est que presque toutes les sonates de piano ont été composées depuis qu'il a écrit l'article *pièce*. (Voy. Sonates.) (*De Momigny.*)

PIED, *s. m.* Mesure de temps ou de quantité, distribuée en deux ou plusieurs valeurs égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne musique cette différence des temps aux *pieds*, que les temps étoient comme les points ou élémens indivisibles, & les *pieds* les premiers composés de ces élémens. Les *pieds*, à leur tour, étoient les élémens du mètre ou du rhythme.

Il y avoit des *pieds* simples qui pouvoient seulement se diviser en temps, & de composés qui pouvoient se diviser en d'autres *pieds*, comme le choriambe, qui pouvoit se résoudre en un trochée & un ïambe : l'ionique est un pyrrique & un spondée, &c.

Il y avoit des *pieds* rhythmiques, dont les quantités relatives & déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme égales, doubles, sesquialtères, sesquitierces, &c., & de non-rhythmiques, entre lesquels les rapports étoient vagues, incertains, peu sensibles; tels, par exemple, qu'on en pourroit former de mots français, qui, pour quelques syllabes brèves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur déterminée, ou qui, brèves ou longues seulement dans les règles des grammairiens, ne sont senties comme telles, ni par l'oreille des poëtes, ni dans la pratique du peuple. (*J. J. Rousseau.*)

Pied. Dans ma *Théorie*, je nomme *cadence*, *proposition* ou *pied*, la mesure naturelle qui se forme du levé & du frappé qui le suit, soit que cette mesure soit binaire, ou à deux temps égaux ou ternaires, c'est-à-dire, à deux temps dont l'un est une fois plus long que l'autre, & soit que la chute de cette mesure ou cadence soit masculine ou féminine. (Voyez Proposition & Levé.) (*De Momigny.*)

PIFFARO ou Cor anglais, haute-contre du hautbois. Instrument qui fait un bel effet entendu très-sobrement. (*De Momigny.*)

PINCÉ, *s. m.* Sorte d'agrément propre à certains instrumens, & surtout au clavecin : il se fait en battant alternativement le son de la note inférieure, & observant de commencer & finir par la note qui porte le *pincé*. Il y a cette différence du *pincé* au tremblement ou trille, que celui-ci se bat avec la note supérieure, & le *pincé* avec la note inférieure. Ainsi le trille sur *ut* se bat sur l'*ut* & sur le *ré*, & le *pincé* sur le même *ut* se bat sur l'*ut* & sur le *si*. Le *pincé* est marqué, dans les pièces de Couperin, avec une petite croix fort semblable à celle avec laquelle on marque le trille dans la musique ordinaire. (Voyez les signes de l'un & de l'autre à la tête des pièces de cet auteur.) (*J. J. Rousseau.*)

Pincé. Cet agrémennt n'est point admis dans la musique moderne.

PINCER, *v. a.* C'est employer les doigts, au lieu de l'archet, pour faire sonner les cordes qui n'ont point d'archet, & dont on ne joue qu'en les *pinçant*; tels sont le cistre, le luth, la guitare : mais on *pince* aussi quelquefois ceux où l'on se sert ordinairement de l'archet, comme le violon & le violoncelle; & cette manière de jouer s'indique par le mot *pizzicato*. (*J. J. Rousseau.*)

PIQUÉ, *adj. pris adverbialement.* Manière de jouer en pointant les notes & marquant fortement le pointé.

Notes *piquées* sont des suites de notes montant ou descendant diatoniquement, ou rebattues sur le même degré, sur chacune desquelles on met un point, quelquefois un peu alongé, pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'archet secs & détachés, sans retirer ou repousser l'archet, mais en le faisant passer en frappant & sautant sur la corde autant de fois qu'il y a de notes, dans le même sens qu'on a commencé. (*J. J. Rousseau.*)

PIZZICATO. Ce mot, qui signifie *pincé*, avertit qu'il faut *pincer*. (Voy. PINCER.) (*J. J. Rousseau.*)

PLAGAL, *adj.* Ton ou mode *plagal*. Quand l'octave se trouve divisée arithmétiquement, suivant le langage ordinaire, c'est-à-dire, quand la quarte est au grave & la quinte à l'aigu, on dit que le ton est *plagal*, pour le distinguer de l'authentique, où la quinte est au grave & la quarte à l'aigu.

Supposons l'octave *A a* divisée en deux parties par la dominante *E*. Si vous modulez entre les deux *la*, dans l'espace d'une octave, & que vous fassiez votre finale sur l'un de ces *la*, votre mode est *authentique*. Mais si, modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre finale sur la dominante *mi*, qui est intermédiaire, ou que, modulant de la dominante à son octave, vous fassiez la finale sur la tonique intermédiaire, dans ces deux cas le mode est *plagal*.

Voilà toute la différence, par laquelle on voit que tous les tons sont réellement authentiques, & que la distinction n'est que dans le diapason du chant & dans le choix de la note sur laquelle on s'arrête, qui est toujours la tonique dans l'authentique, & le plus souvent la dominante dans le *plagal*.

L'étendue des voix & la division des parties a fait disparoître ces distinctions dans la musique, & on ne les connoît plus que dans le plain-chant. On y compte quatre tons *plagaux* ou collatéraux; savoir, le second, le quatrième, le sixième & le huitième; tous ceux dont le nombre est pair. (Voy. TONS DE L'ÉGLISE.) (*J. J. Rousseau.*)

PLAGAL. Signifie subordonné & secondaire; son subordonnant est l'authentique.

Les modes *authentiques* sont donc *subordonnans*, & les *plagaux* leur sont *subordonnés*.

On a compté successivement trois modes principaux & deux secondaires, puis six modes authentiques & six *plagaux*. (Voyez les exemples des tons & modes dans les planches du plain-chant & de la musique des Anciens. Voyez aussi TONS, MODES, PHRYGIENS & PLAIN-CHANT.) (*De Momigny.*)

PLAIN-CHANT, *s. m.* C'est le nom qu'on donne, dans l'Eglise romaine, au chant ecclésiastique. Ce chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien précieux de l'ancienne musique grecque, laquelle, après avoir passé par les mains des Barbares, n'a pu perdre encore toutes ses premières beautés. Il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il est actuellement, & pour l'usage auquel il est destiné, à ces musiques efféminées & théâtrales, ou maussades & plates, qu'on y substitue en quelques églises, sans gravité, sans goût, sans convenance, & sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner.

Le temps où les Chrétiens commencèrent d'avoir des églises, & d'y chanter des psaumes & d'autres hymnes, fut celui où la musique avoit déjà perdu presque toute son ancienne énergie par un progrès dont j'ai exposé ailleurs les causes. Les Chrétiens s'étant saisis de la musique dans l'état où ils la trouvèrent, lui ôtèrent encore la plus grande force qui lui étoit restée; savoir, celle du rhythme & du mètre lorsque, des vers auxquels elle avoit été appliquée, ils la transportèrent à la prose des livres sacrés, ou à je ne sais quelle barbare poésie, pire pour la musique que la prose même. Alors, l'une des deux parties constitutives s'évanouit, & le chant se traînant uniformément & sans aucune espèce de mesure, de notes en notes presqu'égales, perdit avec sa marche rhythmique & cadencée, toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques hymnes dans lesquelles on sentit encore un peu la cadence du vers, mais ce ne fut plus là le caractère du *plain-chant*, dégénéré le plus souvent en une psalmodie toujours monotone & quelquefois ridicule, sur une langue telle que la latine, beaucoup moins harmonieuse & accentuée que la langue grecque.

Malgré ces pertes si grandes, si essentielles, le *plain-chant*, conservé d'ailleurs par les prêtres dans son caractère primitif, ainsi que tout ce qui est extérieur & cérémonie dans leur église, offre encore aux connoisseurs de précieux fragmens de l'ancienne mélodie & de ses divers modes, autant qu'elle peut se faire sentir sans mesure & sans rhythme, & dans le seul genre diatonique, qu'on peut dire n'être dans sa pureté que le *plain-chant*.

Les divers modes y conservent leurs deux distinctions principales, l'une par la différence des fondamentales ou toniques, & l'autre par la différente position des deux semi-tons, selon le degré du système diatonique naturel où se trouve la fondamentale, & selon que le mode authentique ou plagal représente les deux tétracordes conjoints ou disjoints. (Voyez SYSTÈMES, TÉTRACORDES, TONS DE L'EGLISE.)

Ces modes, tels qu'ils nous ont été transmis par les anciens chants ecclésiastiques, y conservent une beauté de caractère & une variété d'affections bien sensibles aux connoisseurs non prévenus, & qui ont conservé quelque jugement d'oreille pour les systèmes mélodieux établis sur des principes différens des nôtres. On peut dire qu'il n'y a rien de plus ridicule & de plus plat que ces *plains-chants* accommodés à la moderne, pretintaillés des ornemens de notre musique, & modulés sur les cordes de nos modes: comme si l'on pouvoit jamais marier notre système harmonique avec celui des modes anciens, qui est établi sur des principes tout différens!

On doit savoir gré aux évêques, prévôts & chantres qui s'opposent à ce barbare mélange, & desirer pour le progrès & la perfection d'un art qui n'est pas, à beaucoup près, au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux restes de l'antiquité soient fidèlement

transmis à ceux qui auront assez de talent & d'autorité pour en enrichir le système moderne.

Loin qu'on doive porter notre musique dans le *plain-chant*, je suis persuadé qu'on gagneroit à transporter le *plain-chant* dans notre musique; mais il faudroit avoir pour cela beaucoup plus de goût, encore plus de savoir, & surtout être exempt de préjugés.

Le *plain-chant* ne se note que sur quatre lignes, & l'on n'y emploie que deux clefs, savoir, la clef d'*ut* & la clef de *fa*; qu'une seule transposition, savoir, un bémol, & que deux figures de notes, savoir, la longue ou carrée, à laquelle on ajoute quelquefois une queue, & la brève, qui est en losange.

Ambroise, archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *plain-chant*, c'est-à-dire, qu'il donna le premier une forme & des règles au chant ecclésiastique, pour l'approprier mieux à son objet, & le garantir de la barbarie & du dépérissement où tomboit de son temps la musique. Grégoire, pape, le perfectionna & lui donna la forme qu'il conserve encore aujourd'hui à Rome & dans les autres églises où se pratique le chant romain. L'église gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine, & presque par force, le chant grégorien. L'extrait suivant d'un ouvrage du temps même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle sur le *plain-chant*, qui s'est renouvelée de nos jours sur la musique, mais qui n'a pas eu la même issue. Dieu fasse paix au grand Charlemagne.

« Le très-pieux roi Charles étant retourné célébrer » la Pâque à Rome avec le Seigneur apostolique, il » s'émut, durant les fêtes, une querelle entre les » chantres romains & les chantres français. Les français prétendoient chanter mieux & plus agréablement que les romains; les romains, se disant les » plus savans dans le chant ecclésiastique, qu'ils » avoient appris du pape S. Grégoire, accusoient les » français de corrompre, écorcher & défigurer le vrai » chant. La dispute ayant été portée devant le Seigneur-roi, les français, qui se tenoient forts de son » appui, insultoient aux chantres romains. Les romains, fiers de leur grand savoir, & comparant la » doctrine de S. Grégoire à la rusticité des autres, » les traitoient d'ignorans, de rustres, de sots & de » grosses bêtes. Comme cette altercation ne finissoit » pas, le très-pieux roi Charles dit à ses chantres: » Déclarez-nous quelle est l'eau la plus pure & la » meilleure, celle qu'on prend à la source vive d'une » fontaine, ou celle des rigoles qui n'en découlent que » de bien loin? Ils dirent tous que l'eau de la source » étoit la plus pure, & celle des rigoles d'autant plus » altérée & sale, qu'elle venoit de loin. Remontez » donc, reprit le seigneur-roi Charles, à la fontaine » de S. Grégoire, dont vous avez évidemment corrompu le chant. Ensuite le Seigneur-roi demanda » au pape Adrien des chantres pour corriger le chant » français, & le Pape lui donna Théodore & Benoît, » deux chantres très-savans, & instruits par S. Grégoire même. Il lui donna aussi des antiphoniers de » S. Grégoire, qu'il avoit notés lui-même en note » romaine.

» De ces deux chantres, le seigneur-roi Charles, » de retour en France, en envoya un à Metz & » l'autre à Soissons, ordonnant à tous les maîtres de » chant des villes de France de leur donner à corriger » les antiphoniers, & d'apprendre d'eux à chanter.

» Ainsi furent corrigés les antiphoniers français que » chacun avoit altérés par des additions & retranchemens à sa mode, & tous les chantres de France » apprirent le chant romain, qu'ils appellent maintenant le *chant français*; mais quant aux sons » tremblans, flattés, battus, coupés dans le chant, » les français ne purent jamais bien les rendre, faisant plutôt des chevrotemens que des roulemens, à » cause de la rudesse naturelle & barbare de leur » gosier. Du reste, la principale école de chant demeura toujours à Metz; & autant le chant romain » surpasse celui de Metz, autant le chant de Metz » surpasse celui des autres écoles françaises. Les » chantres romains apprirent de même aux chantres » français à s'accompagner des instrumens; & le seigneur-roi Charles ayant derechef amené avec soi » en France des maîtres de grammaire & de calcul, » ordonna qu'on établit partout l'étude des lettres; » car avant le dit Seigneur-roi, l'on n'avoit en France » aucune connoissance des arts libéraux. »

Ce passage est si curieux, que les lecteurs me sauront gré sans doute d'en transcrire l'original.

Et reversus est rex piissimus Carolus, & celebravit Romæ pascha cum domno apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos paschæ inter cantores romanorum & gallorum. Dicebant se galli meliùs cantare & pulchriùs quàm romani. Dicebant se romani doctissimè cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant à sancto Gregorio papâ, gallos corruptè cantare, & cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio antè domnum regem Carolum pervenit. Galli verò propter securitatem domni regis Caroli valdè exprobrabant cantoribus romanis; romani verò propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos stultos, rusticos & indoctos velut bruta animalia affirmabant, & doctrinam sancti Gregorii præferebant rusticitati eorum. Et cum altercatio de neutrâ parte finiret, ait domnus piissimus rex Carolus ad suos cantores: Dicite palàm quis purior est, & quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longè decurrentes? Responderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput & originem, puriorem esse; rivulos autem ejus quantò longiùs à fonte recesserint, tantò turbulentos & sordibus ac immunditiis corruptos; & ait domnus rex Carolus: Revertimini vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifestè corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit domnus rex Carolus ab Adriano papâ cantores qui Franciam corrigerent de cantu. At ille dedit ei Theodorum & Benedictum, doctissimos cantatores qui à sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque antiphonarios sancti Gregorii, quos ipse notaverat

notâ romanâ: domnus verò rex Carolus revertens in Franciam misit unum cantorem in Metis civitate, alterum in Suessonis civitate, præcipiens de omnibus civitatibus Franciæ magistros scholæ antiphonarios eis ad corrigendum tradere, & ab eis discere cantare. Correcti sunt ergò antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; & omnes Franciæ cantores didicerunt notam romanam quam nunc vocant notam franciscam: exceptò quod tremulas vel vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus autem magisterium cantandi in Metis remansit; quantùmque magisterium romanum superat Metense in arte cantandi, tantò superat Metensis cantilena cæteras scholas gallorum. Similiter erudierunt romani cantores Francorum in arte organandi; & domnus rex Carolus iterùm à Româ artis grammaticæ & computatoriæ magistros secum adduxit in Franciam, & ubiquè studium litterarum expandere jussit. Ante ipsum enim domnum regem Carolum in Galliâ nullum studium fuerat liberalium artium. Vide *Annal.* & *Hist. Francor.* ab an. 708. ad an. 990. Scriptores coœtaneos. impr. Francofurti 1594. sub vitâ Caroli magni. (*J. J. Rousseau.*)

Plain-chant. Que fait Rousseau pour tâcher d'accorder les idées chimériques qu'il s'est formées sur la perfection de la musique des Grecs, d'après les récits merveilleux & mensongers de ce que l'on est convenu d'appeler l'histoire? Il a deux moyens pour cela; le premier, c'est de prétendre que le *plain-chant* n'est que de la musique grecque *défigurée*; le second est de dire de l'hymne à Némésis & de l'ode de Pindare (qui sont de la musique grecque non *défigurée*, mais peut-être inférieure, même au *plain-chant*), que nous n'en pouvons pas juger, parce que nous n'en connoissons que les notes sans en avoir le vrai mouvement & le goût.

Mais si les notes & leur rhythme sont trop peu pour juger absolument de tout le prix de l'air que forment ces notes, elles suffisent du moins pour en connoître la valeur, comparativement au *plain-chant* & à notre musique.

Que résulte-t-il de l'examen impartial des morceaux grecs qui nous restent? Que cette musique est faite dans le style & le genre du *plain-chant*, & qu'elle n'est que du *plain-chant*; & que celui-ci, qui ne lui est en rien inférieur, n'est pas de la musique grecque *défigurée*, mais tout simplement de la musique grecque, ou comme celle des Grecs.

Quand les Romains conquirent la Grèce, ils ne firent que se fortifier dans cette musique, la seule connue alors; car la musique grecque n'étoit pas une musique particulière à ce peuple, mais celle du monde musical tout entier, l'art étant encore au berceau, relativement aux progrès qu'il a faits depuis cette époque reculée.

Les modes du *plain-chant*, ses modulations & sa contexture toute entière ne sont autre chose que les modes, les modulations, la contexture & le système de la musique des Anciens. Tout est tétracordal dans l'une comme dans l'autre de ces deux musiques.

Pourquoi Rousseau dit-il que les Chrétiens, s'étant saisis de la musique dans l'état où ils la trouvèrent, lui ôtèrent encore la plus grande force qui lui étoit restée, celle du *rhythme* & du *mètre*, lorsque des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la transportèrent à la prose des livres sacrés? Ce reproche ne pourroit leur être fait qu'autant qu'ils eussent borné toute la musique à ce seul usage. Mais s'ils ne mesuroient pas tous leurs chants, parce que les paroles se refusoient à cette gêne, du moins ils conservoient le rhythme & la mesure à tout ce qui en étoit susceptible. Ne plus voir de mètre dans cette musique, c'est comme si l'on disoit qu'il n'est plus de mesure dans les opéras où le récitatif domine.

Il faut bien prendre garde que la mesure n'étoit pas dans l'antiquité ce qu'elle est devenue dans les temps modernes, & par la nécessité de faire marcher régulièrement ensemble plusieurs parties différentes.

Quand on ne chantoit qu'à une seule partie, le rhythme tenoit lieu de mesure dans la musique, qui n'en avoit souvent pas d'autre, parce qu'il étoit suffisant alors pour guider les chanteurs & pour scander le chant, selon la marche de la prosodie.

L'isochronisme des temps n'est devenu indispensable que depuis que l'harmonie est mise en usage presque dans tout & partout.

Qu'étoit le chant ambroisien?

De la musique grecque.

Qu'est le chant grégorien?

De la musique grecque.

Tout est donc grec, à ce compte?

Jusqu'à la découverte de l'harmonie & du contrepoint, ou jusqu'au moment où l'on a commencé à en faire usage, le système musical ayant été constamment tétracordal, il a toujours été le même que chez les Grecs & les peuples antérieurs. Depuis il est devenu *harmonique*, de purement *mélodique* qu'il étoit.

Quand on dit aux personnes qui ne sont que peu ou point musiciennes, que le système des Grecs étoit mélodique, elles s'imaginent que cela veut dire que leurs chants étoient tous choisis & délectables, & alors elles se font une idée charmante de cette vieille musique, & la croient de beaucoup supérieure à tout ce qu'offre de mieux celle de nos jours: elles trouvent surtout dans cette qualité de *mélodique*, qu'elles confondent avec *mélodieuse*, une raison de haïr davantage l'harmonie maussade qui les ennuie; elles voudroient voir renaître les beaux jours de la Grèce pour entendre les vers de Sapho sur des airs grecs. Mais si elles savoient que la musique de ces airs est

au-dessous de celle de Lully, combien elles s'empresseroient à faire des vœux contraires!

Sans doute que, dans la simplicité des airs anciens, il s'est rencontré plusieurs fois d'assez heureuses combinaisons de sons pour former quelques mélodies qui plairont éternellement; mais pour quelques-unes de ces trouvailles, que de chants insignifians résultoient du système tétracordal!

Comme on s'enivre avec du mauvais vin ainsi qu'avec de l'excellent, on s'enivroit du temps des Grecs avec de la musique qui est à la nôtre comme le vin de Surenne est à celui du clos Vougeot ou aux meilleurs vins d'Espagne.

Pourquoi le docteur Burney n'a-t-il pu trouver la différence qui existe entre le chant *ambroisien* & le *grégorien?*

C'est que les foibles nuances que les foibles progrès amènent dans un genre quelconque, ne peuvent être senties que par ceux qui en connoissent bien dans toute son étendue le véritable état. Pour ceux-là on ne peut y rien ajouter, rien y déplacer sans qu'ils ne s'en aperçoivent. Mais il faut être contemporain pour posséder cette statistique complète d'un art, ou pour être frappé de ses moindres acquisitions. A mesure qu'on s'éloigne de l'époque où elles se sont faites, elles se confondent avec de plus importantes, & disparoissent comme les aspérités de la peau des oranges, quand on voit ces fruits à une certaine distance.

Il faut être très-habitué à la pureté du chant grégorien, ou plutôt à toutes ses marches & modulations, pour s'apercevoir, dans les morceaux de *plain-chant* qu'on nomme *tronqués*, ce en quoi ils diffèrent des véritables chants grégoriens. Il est certain que, de 374, temps où S. Ambroise fut ordonné prêtre, à 604, époque de la mort de S. Grégoire, le *plain-chant* a dû faire des progrès & subir quelques heureux changemens; mais quand on vient douze ou quinze siècles après pour les constater, il est bien permis de ne pas les apercevoir lorsqu'ils n'ont pas été assez sensibles pour opérer une révolution marquante.

La réforme de S. Grégoire ne fait époque dans le *plain-chant* que pour l'ordre qu'elle mit dans les chants ecclésiastiques; pour les notes désignées par les lettres de l'alphabet A B C D E F G, qui répondent à *la si ut ré mi fa sol*, & non pour la perfection apportée à ces divers chants, quoique plusieurs ont pu sans doute être améliorés sous ses ordres ou par lui-même.

La différence de la musique de Rameau à celle de Lully est infiniment plus sensible que celle du *plain-chant* d'Ambroise au *plain-chant* de Grégoire. Cependant, toute réelle que soit cette différence, on peut facilement, de nos jours, confondre une composition de Lully avec une composition de Rameau, quand on entend, pour la première fois, de l'une & de l'autre de ces musiques.

Pourquoi S. Ambroise n'a-t-il pas appliqué l'A à la première note de notre gamme, qui est *ut*, puisque cet *ut* est la tonique, & par conséquent la note principale, la reine du ton?

C'est qu'on avoit appris la musique des Grecs, & que, dans leur système, l'hypate-hypaton étoit *si*, comme la première note du système tétracordal, qui est:

Si ut ré mi, mi fa sol la, la si ut ré, ré mi fa sol, sol la si ut, ut ré mi fa & *fa sol la SI.*

Mais d'après ce que vous énoncez là, me dira-t-on, la lettre A devroit s'appliquer à *si*. — Cela est vrai; mais S. Grégoire ne commença pas son eptacorde par la principale des principales, mais par la note au-dessous.

Pourquoi cette bizarrerie?

C'est que, depuis long-temps, les Grecs avoient cru devoir ajouter une corde au-dessous de leur premier eptacorde *si ut ré mi, mi fa sol la*, afin de confirmer, par cette note *surnuméraire* ou *proslambanomène*, que l'on avoit passé, avant d'y arriver, par les sept degrés diatoniques qui forment un système complet en lui-même, puisqu'il ne peut, sans changer de ton, que se répéter après ces sept cordes, soit au grave, soit à l'aigu.

Voilà comme ce *la* reçut pour désignation la première lettre de l'alphabet romain, au lieu d'appliquer cette lettre à *si* ou à l'*ut*.

Il y a sans doute là de quoi dérouter bien du monde; car d'après la connoissance que l'*ut* est la principale note du ton, non-seulement parce qu'elle commence la gamme des Modernes, mais parce qu'elle en est la tonique, il est tout naturel que l'on s'étonne que l'A ne lui soit point appliqué.

Remarquez bien que les Grecs n'ont pas fait la faute d'appeler *principal* ce *la* de l'octacorde LA *si ut ré mi fa sol la*; mais qu'ils l'ont nommé *surnuméraire*, afin que l'on se souvînt toujours que la corde initiale des sept tétracordes, *arrangés dans l'ordre naturel*, est SI. (*De Momigny.*)

PLAINTE. (Voyez ACCENT.)

PLECTRUM. Petit bâton pointu & crochu par les deux bouts, dont se servoient les Anciens pour frapper les cordes, au lieu de les pincer avec les doigts.

Le morceau de plume dont on se sert pour pincer la mandoline tient lieu de *plectrum*.

PLEIN-CHANT. (Voyez PLAIN-CHANT.)

PLEIN-JEU, se dit du jeu de l'orgue, lorsqu'on a mis tous les registres, & aussi lorsqu'on remplit toute l'harmonie; il se dit encore des instrumen d'archet

d'archet, lorsqu'on en tire tout le son qu'ils peuvent donner. (*J. J. Rousseau.*)

Plein-jeu ne se dit pas de tous les regiſtres tirés de l'orgue, puiſqu'il n'entre dans le *plein-jeu* aucun des jeux d'anche, tels que les trompettes, les clairons, les cromornes & le hautbois. Ce qui compose le *plein-jeu*, ce sont uniquement les jeux de fond, tels que les bourdons, les preſtans, les flûtes, les doublettes, les tierces, les nasards, les fournitures & les cymbales.

Le grand jeu, au contraire, se compose de tous les jeux d'anches & des bourdons & preſtans. (*De Momigny.*)

PLIQUE, *s. f. Plica.* Sorte de ligature dans nos anciennes musiques. La *plique* étoit un signe de retardement ou de lenteur (*signum morositatis*, dit Muris). Elle se faisoit en passant d'un son à un autre, depuis le semi-ton jusqu'à la quinte, soit en montant, soit en descendant ; & il y en avoit de quatre sortes : la *plique* longue ascendante eſt une figure quadrangulaire avec un seul trait ascendant à droite, ou avec deux traits dont celui de la droite eſt le plus grand ; la *plique* longue descendante a deux traits descendans dont celui de la droite eſt le plus grand ; la *plique* brève ascendante a le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite, & la descendante a le trait descendant de la gauche plus grand que celui de la droite. (*J. J. Rousseau.*)

POCHE ou Pochette. Petit violon de *poche* qui a la même tablature que le violon, & dont les maîtres de danse font usage, comme étant plus commode à porter qu'un violon de calibre ordinaire. Il sonne l'octave au-dessus du violon.

POINCT ou Point, *s. m.* Ce mot, en musique, signifie plusieurs choses différentes.

Il y a dans nos vieilles musiques six sortes de *points*; savoir : *point* de perfection, *point* d'imperfection, *point* d'accroissement, *point* de division, *point* de translation & *point* d'altération.

I. Le *point* de perfection appartient à la division ternaire. Il rend parfaite toute note suivie d'une autre moindre de la moitié par sa figure ; alors, par la force du *point* intermédiaire, la note précédente vaut le triple au lieu du double de celle qui suit.

II. Le *point* d'imperfection placé à la gauche de la longue diminue sa valeur, quelquefois d'une ronde ou semi-brève, quelquefois de deux. Dans le premier cas, on met une ronde entre la longue & le *point*; dans le second, on met deux rondes à la droite de la longue.

III. Le *point* d'accroissement appartient à la division binaire, & entre deux notes égales, il fait valoir à celle qui précède le double de celle qui suit.

IV. Le *point* de division se met avant une semi-brève suivie d'une brève dans le temps parfait. Il ôte un temps à cette brève, & fait qu'elle ne vaut plus que deux rondes au lieu de trois.

V. Si une ronde entre deux *points* se trouve suivie de deux ou plusieurs brèves en temps imparfait, le second *point* transfère sa signification à la dernière de ces brèves, la rend parfaite & la fait valoir trois temps. C'eſt le *point* de translation.

VI. Un *point* entre deux rondes, placées elles-mêmes entre deux brèves ou carrées dans le temps parfait, ôte un temps à chacune de ces deux brèves ; de sorte que chaque brève ne vaut plus que deux rondes au lieu de trois. C'eſt le *point* d'altération.

Ce même *point* devant une ronde suivie de deux autres rondes entre deux brèves ou carrées, double la valeur de la dernière de ces rondes.

Comme ces anciennes divisions du temps en parfait & en imparfait ne sont plus d'usage dans la musique, toutes ces significations du *point*, qui, à dire vrai, sont fort embrouillées, se sont abolies depuis long-temps.

Aujourd'hui le *point*, pris comme valeur de note, vaut toujours la moitié de celle qui le précède. Ainsi, après la ronde, le *point* vaut une blanche, après la blanche une noire, après la noire une croche, &c. Mais cette manière de fixer la valeur du *point* n'eſt sûrement pas la meilleure qu'on eût pu imaginer, & cause souvent bien des embarras inutiles.

(*J. J. Rousseau.*)

Point. Le *point* augmente la note qui le précède immédiatement de la moitié de sa valeur ou durée. Quand il y a plusieurs *points* de suite, le second ne vaut que la moitié du premier, le troisième la moitié du second. (*De Momigny.*)

Point (Contre-). Composition à plus d'une partie. Le nom de *contre-point* vient de ce qu'avant l'invention des notes on se servoit de *points*, & que l'on mettoit *point contre-point*, avant de mettre note contre note, ou note sur note. On auroit donc pu appeler le *contre-point* du *point sur point*.

Les Anciens ont-ils connu le *contre-point*?

Non, & c'eſt avec infiniment de raison que J. J. Rousseau dit qu'ils n'en ont jamais eu la moindre idée.

Un syſtème de musique où la quinte & la quarte sont des consonnances parfaites & les tierces des dissonances, ne peut être qu'un syſtème purement mélodique ; & d'ailleurs, s'il en eût été autrement, on trouveroit dans les règles pratiques d'Ariſtoxène, des documens sur l'harmonie & la composition à plusieurs parties, au lieu que tout s'y renferme, comme dans les anciens traités, dans ce qui concerne la mélodie, qui formoit alors à elle seule

toute la musique. Les faits parlent assez haut ici pour que les autorités ne soient pas nécessaires, & je regarde celles de Glaréan, de Bontempi, du P. Martini, de Kircher, de Marpourg, de Wallis, de Burette & autres, comme surabondantes; car si la musique eût été écrite à deux ou trois parties, on eût sans doute trouvé celles des morceaux de cette musique qui ont échappé au naufrage des temps, ou du moins le plain-chant, qui est tout entier de la musique des Anciens, nous en offriroit mille exemples.

Quand aucun des contemporains des Anciens n'a jamais rien dit à cet égard que de parler de l'harmonie qui résulte de la succession régulière des sons, a-t-on pu, sur un fondement aussi faux, s'imaginer qu'ils avoient connu l'harmonie simultanée?

Est-il croyable que ces Grecs, qui ont traité avec un soin si éclairé & quelquefois minutieux, de tout ce qui concernoit leur musique, se soient accordés, eux & leurs successeurs les plus immédiats, à garder le silence le plus absolu sur une chose aussi essentielle que l'art de faire accorder les parties? Ce mot de *partie* se trouve-t-il en quelqu'endroit de leurs écrits dans le sens qu'il a dans notre musique, & qu'il auroit eu nécessairement dans celle des Grecs, si la mélodie n'eût pas été à elle seule toute cette musique? Quand tout s'y trouve ordonné pour une seule partie, quand tout s'y rapporte uniquement à la mélodie, il faut être bien aveugle & bien entêté pour prétendre que le *contre-point* fût pratiqué par ces Anciens, qui n'auroient pas manqué d'en rehausser le mérite & d'en indiquer les règles & les difficultés, s'ils l'eussent seulement tant soit peu connu. (Voyez l'article CONTRE-POINT du premier volume de ce Dictionnaire, qui commence page 337.)

L'idée de prendre comme entendues à la fois des mélodies que l'on ne doit considérer que chantées l'une après l'autre, a fait interpréter tout de travers les définitions simples & claires qu'en donnent les Grecs.

L'homophonie étoit deux chants à l'unisson comparés l'un à l'autre. L'antiphonie étoit le même chant pris à l'octave plus haut ou plus bas. Ces deux chants étoient antiphoniques comme étant pris dans des lieux opposés du système, comme l'est le haut du bas, ou le bas du haut.

La symphonie étoit le même chant à l'unisson, mais entendu à la fois avec celui dont il étoit l'unisson, *syn* signifiant le même & avec.

La paraphonie étoit les chants pareils, la même sonnerie sur des cordes différentes, mais passant par les mêmes intervalles exactement; ce qui ne peut avoir lieu qu'à la quinte ou à la quarte, comme *ut ré mi fa* & *sol la si ut*, ou comme *sol la si ut* & *ut ré mi fa*; les chants pris à l'unisson & à l'octave étant mis à part, comme étant de l'homophonie ou de l'antiphonie.

En effet, si l'on prend un tétracorde à la tierce ou à la sixte, & qu'on le compare à celui qui est à la tierce ou à la sixte plus bas, on reconnoîtra que ces tétracordes ne sont pas construits l'un comme l'autre, puisque l'un a un demi-ton où l'autre a un ton; en conséquence, ces tétracordes ne sont donc point paraphoniques, car paraphone ou paraphonique signifie *construit de même*, mais à partir d'une note différente. Or, que sont les tétracordes ou les chants qui ne procèdent pas par les mêmes intervalles, lorsqu'on les confronte l'un à l'autre? Ce sont des *sonneries* ou suite de sons différemment *intervallés*. Hé bien, de tels chants sont *diaphones*, ce qui est l'opposé de *paraphone*.

La diaphonie n'est donc pas ce que nous entendons, nous, par dissonance, mais c'est l'idée que les Grecs attachoient à ce mot, qui n'est autre chose qu'un intervalle, à partir duquel on ne peut former ni une homophonie ni une symphonie, ou une paraphonie. C'est la définition qu'en donne lui-même S. Isidore de Séville.

Diaphonia, id est voces discrepantes vel dissonæ.

Quand Hulbad, Eudes & Guido disoient à peu près dans les mêmes termes:

Dictu autem diaphonia, quam non uniformi canore constat, sed concentu concorditer dissono.

Ou:

Diaphonia vocum disjunctionem sonat, cum disjunctæ ab invicem voces concorditer dissonant, & dissonanter concordant.

Cela ne signifie nullement *que toutes les consonnances pouvoient entrer dans la diaphonie, excepté l'unisson & peut-être l'octave*, dont il est dit, page 423, article DIAPHONIE, *qu'on ne peut pas dire, ni qu'ils s'accordent en dissonant, ni qu'ils dissonent en s'accordant, puisque les unissons se confondent à l'oreille, & qu'elle a peine à distinguer les octaves.* Mais cela signifie quelque chose de plus simple que tout cela; c'est que dans deux tétracordes, tels que *ut ré mi fa* & *mi fa sol la*, il y a accord dans les intervalles, parce que ce sont deux chants qui parcourent chacun quatre degrés diatoniques conjoints. Mais il y a néanmoins une sonnance dissemblable entr'eux, en ce que, dans *ut ré mi fa*, on procède par deux tons de suite, puis par un demi-ton, & que c'est l'inverse dans *mi fa sol la*. En conséquence il y a donc diaphonie, ou *sonnerie*, ou *sonnance dissemblable*, & enfin, *dissonance* entre ces deux tétracordes comparés.

Il n'est donc question en aucune manière ici d'accords, d'harmonie, de déchant ni de *contre-point*, mais de deux tétracordes, non comme entendus à la fois, mais comparés seulement l'un à l'autre. C'est éteindre toutes les lumières de la raison que d'y voir autre chose.

C'est cependant dans la persuasion qu'on suivoit les principes des Anciens, que l'on a classé la quinte & la quarte au nombre des consonnances parfaites,

& que l'on a introduit ainsi l'erreur la plus grande dans les fondemens de la doctrine de l'harmonie. Il faut que je vienne au dix-neuvième siècle désabuser enfin les musiciens de cette croyance insensée. Oui, mes chers frères en Apollon, vous aurez beau enseigner, soit dans vos leçons particulières, soit dans les conservatoires, qu'il y a deux ou trois consonnances parfaites, la nature vous démentira toujours, en vous défiant de faire une suite de quintes, ou une suite de quartes toutes nues, & par mouvement semblable, sans que votre oreille ne vous crie : *Arrêtez, vous sortez de la route de l'harmonie.*

(Voyez Système de M. de Momigny, où je dirai sur le *contre-point* ce qui est omis, à cet article, dans le premier volume de ce Dictionnaire, & où je réfuterai ce qui ne s'y trouve pas d'accord avec les vrais principes.) (*De Momigny.*)

Point-d'orgue ou Point de repos, est une espèce de *point* dont j'ai parlé au mot Couronne. C'est relativement à cette espèce de *point* qu'on appelle généralement *points-d'orgue* ces sortes de chants mesurés ou non mesurés, écrits ou non écrits, & toutes ces successions harmoniques qu'on fait passer sur une seule note de basse toujours prolongée. (Voyez Cadenza.)

Quand ce même *point*, surmonté d'une couronne, s'écrit sur la dernière note d'un air ou d'un morceau de musique, il s'appelle alors *point final.*

Enfin, il y a encore une autre espèce de *points*, appelés *points détachés*, lesquels se placent immédiatement au-dessus ou au-dessous de la tête des notes; on en met presque toujours plusieurs de suite, & cela avertit que les notes ainsi ponctuées doivent être marquées par des coups de langue ou d'archet égaux, secs & détachés.

Le *point-d'orgue* se nomme *ferma* en italien, de l'impératif du verbe *fermare*, s'arrêter. Ce terme de *ferma* est employé par quelques maîtres français dans leurs solfèges ou méthodes, & dans l'enseignement de la musique.

POINTER, *v. a.* C'est, au moyen du point, rendre alternativement longues & brèves des suites de notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une suite de croches. Pour les *pointer* sur la note, on ajoute un point après la première, une double croche sur la seconde, un point après la troisième, puis une double croche, & ainsi de suite. De cette manière elles gardent, de deux en deux, la même valeur qu'elles avoient auparavant; mais cette valeur se distribue inégalement entre les deux croches; de sorte que la première ou longue en a les trois quarts, & la seconde ou brève l'autre quart. Pour les *pointer* dans l'exécution, on les passe inégales selon ces mêmes proportions, quand même elles seroient notées égales.

Dans la musique italienne toutes les croches sont toujours égales, à moins qu'elles ne soient marquées pointées; mais dans la musique française on ne fait les croches exactement égales que dans la musique à quatre temps; dans toutes les autres on les *pointe* toujours un peu, à moins qu'il ne soit écrit *croches égales.* (*J. J. Rousseau.*)

Pointer. La manière des Italiens ayant prévalu, on ne *pointe* les croches actuellement, en France, qu'autant qu'elles sont écrites avec des points qui en augmentent la valeur de moitié.

Ce qu'on entendoit autrefois par *pointer*, c'étoit passer les croches paires plus brèves des trois quarts que les impaires, quoiqu'elles fussent égales pour l'œil; & l'on concevoit ainsi la chose au rebours de son expression, puisque c'étoit réellement les impaires que l'on *pointoit* pour rendre les paires plus brèves du double. (*De Momigny.*)

POLYCÉPHALE, *adj.* Sorte de nome pour les flûtes en l'honneur d'Apollon. Le nome *polycéphale* fut inventé, selon les uns, par le second Olympe Phrygien, descendant du fils de Marsyas, & selon d'autres, par Cratès, disciple de ce même Olympe. (*J. J. Rousseau.*)

POLYMNASTIE ou Polymnastique, *adject.* Nome pour les flûtes, inventé, selon les uns, par une femme nommée Polymneste, & selon d'autres, par Polymnestus, fils de Mélès Colophonien. (*J. J. Rousseau.*)

PONCTUATION. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) La *ponctuation* musicale est dépourvue de signes particuliers. Le seul qui lui soit propre est une espèce de virgule droite.

Ayant à ses ordres les silences des différentes durées de notes, elle ne devoit pas adopter le point comme le signe de la *ponctuation*, puisqu'il a chez elle une toute autre destination que celle de marquer la fin d'une phrase ou période plus ou moins longue & plus ou moins importante.

Le point & la virgule l'eussent également gênée, parce qu'ils n'auroient pu se loger dans l'intérieur de la portée sans répandre de la confusion dans la mesure, ni au-dessus sans y causer un autre embarras.

Il en est de même des deux points qui sont employés à marquer les reprises. La virgule musicale ne se place pas après la note qui termine le sens partiel ou général de la phrase, mais sur cette note elle-même.

Comme elle désigne la séparation nécessaire de deux phrases principales, de même que celle de deux membres différens de la même phrase, elle est tantôt une virgule & tantôt un point : semblable à une borne qui sépare également l'un de l'autre, soit deux territoires, soit deux propriétés particulières.

Dans la musique gravée on trouve quelquefois un point sur la note, à la place de cette virgule.

mais c'eſt une ânerie qu'il ne faut pas imiter, ce point ayant une autre deſtination.

La virgule ſe met à chaque premier hémiſtiche qui n'eſt pas lié au ſecond par une petite phraſe conjonctionnelle, à moins que le compoſiteur ait négligé de la marquer, ce qui arrive ſouvent, car la muſique eſt ponctuée avec très-peu de ſoin. Les muſiciens croyant avoir ſatisfait à toutes les obligations quand ils ont rempli la meſure, abandonnent le reſte à l'intelligence des exécutans.

Si l'on ne compte pas les ſilences pour des ſignes de *ponctuation*, parce que leur deſtination la plus ordinaire eſt de marquer pendant quel eſpace de temps une partie doit ſe taire, il n'y a véritablement alors que cette ſeule virgule droite pour tout ſigne matériel de *ponctuation*. Mais les ſignes métaphyſiques, qui forment la *ponctuation* réelle, ſont en nombre ſuffiſant pour ſéparer l'un de l'autre les divers ſens dont ſe compoſe la période.

Ces ſignes ſont les diverſes cadences ou chutes mélodiques ou harmoniques par leſquelles ſe terminent ces ſens différens & plus ou moins complets.

E x e m p l e.

La phraſe principale dont ſe compoſe l'exemple ci-deſſus renferme ſix petits ſens partiels, plus ou moins étendus & plus ou moins importans, qui forment chacun un repos plus ou moins complet, ſelon la place qu'ils occupent dans cette période mélodique.

La première & la ſixième de ces petites phraſes dont ſe compoſe la grande, ſont égales entr'elles pour le nombre des notes, puiſqu'elles n'en contiennent chacune que deux, ſavoir, la première *ut ut*, la dernière *ſol ſol;* mais quoique le ſigne de *ponctuation* ſoit le même pour chacune, il s'en faut bien qu'il ait la même force après *ut ut* qu'après *ſol ſol*. Cependant, à ne voir ſéparément que l'une ou l'autre, elles ſont parfaitement égales entr'elles; la différence ne vient donc que de la place qu'elles occupent dans cette période: cette différence eſt telle, que la première virgule n'eſt en effet qu'une virgule, pour le *ſens* comme pour la *forme*, tandis que la dernière eſt un véritable point, quant au repos qu'elle indique.

La ſeconde virgule de cet exemple eſt un point & une virgule, parce qu'elle déſigne l'hémiſtiche muſical de ces vers.

La troiſième n'eſt qu'une ſimple virgule.

La quatrième n'eſt auſſi qu'une virgule, quoiqu'elle eût pu être un point & virgule, ſi la petite phraſe *ut fa mi ré* n'occupoit point la place que le *ré* auroit pu naturellement remplir. Il conviendroit de ne pas reſpirer à cette virgule, qu'on peut ſupprimer.

C'eſt à la cinquième virgule qu'eſt la chute du ſens de cette phraſe principale, & par conſéquent c'eſt là qu'il y auroit un point, ſi l'ajouté *ſol ſol* ne demandoit pas qu'on le place plus loin & au numéro 6.

Cet exemple d'Haydn n'eſt pas ponctué exactement, & comme ici, dans l'édition de ſes Œuvres; mais quoiqu'on ait apporté beaucoup de ſoin à cette édition importante, il s'en faut bien que l'on ait eu aſſez d'attention pour ne rien laiſſer à deſirer à cet égard.

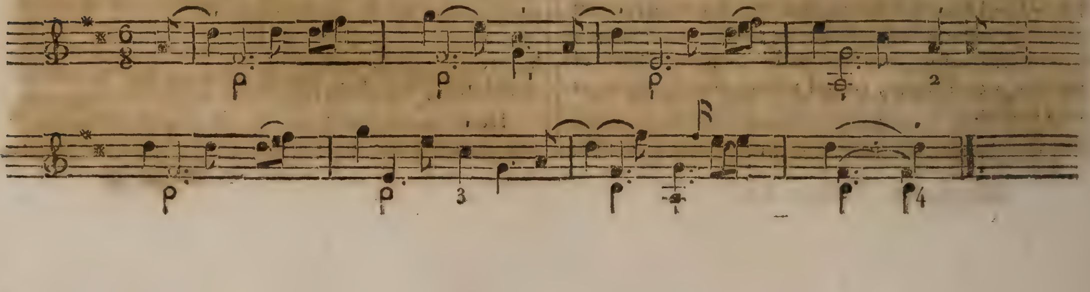
Aucun œuvre de muſique n'eſt bien ponctué d'un bout à l'autre, & cela tient à la manière imparfaite dont on enſeigne & la compoſition & l'exécution. Les compoſiteurs & les exécutans ſont très-indécis ſur le phraſé d'un certain nombre de membres dont ſe compoſent les diverſes périodes d'un morceau. Il échappe aux uns & aux autres beaucoup de virgules qui, pour être moins ſenſibles, n'en ſont pas moins exiſtantes & néceſſaires à une exécution parfaite, où elles doivent être exprimées avec délicateſſe.

Des points de repos.

Il eſt deux points cardinaux vers leſquels on dirige tour à tour le ſens de la phraſe; ces deux points ſont l'accord parfait de la tonique & celui de la dominante.

C'eſt ſur la tonique que ſe termine chaque morceau & chaque repriſe des grands morceaux. On termine ſur la dominante de grandes & de petites périodes; & en général, quand l'accord parfait de la tonique eſt placé au premier hémiſtiche d'un vers, celui de la dominante ſe trouve à la fin du ſecond. Cependant on peut employer conſécutivement l'un ou l'autre, & n'alterner que de deux en deux repos, ou de telle autre manière que ce ſoit, pourvu que l'on évite la monotonie.

E x e m p l e.



Des quatre hémistiches qui composent l'exemple qui précède, trois appartiennent à l'accord de la dominante; un seul, qui est le dernier, se termine sur la tonique. Mais dans les trois qui précèdent, le premier & le troisième appartiennent à l'accord de septième de la dominante, le second à son accord parfait, ou du moins il pourroit lui appartenir, sans y joindre la septième. Les cordes *sol*, *mi*, *ut* # pourroient aussi être considérées comme l'accord imparfait de la sensible, parce qu'on peut très-bien retrancher le *la* de *la ut* # *mi sol*, la mélodie *sol mi ut* # n'en exigeant pas l'emploi.

Mozart, à qui ce thème appartient, a placé la septième de la dominante sous ces trois hémistiches qui se suivent; mais pour éviter la monotonie & ponctuer son premier vers, il n'a mis le *la* à la basse qu'au second repos. Dans les deux autres il a fait une tenue ou pédale de tonique, sur laquelle il frappe l'accord de septième de la dominante.

La mélodie est ponctuée par *sol mi ut* # dans le premier & le troisième hémistiche, & par *mi ut* # *la* dans le second; ce qui y met de la variété. Quand je dis que le premier hémistiche est ponctué par *sol mi ut* #, c'est pour faire remarquer la septième de l'accord *la ut* # *mi sol* que je m'exprime ainsi; car il n'y a à la rigueur de *ponctuation* que par la dernière note, qui est *ut* #.

Les Anciens, qui n'étoient pas conduits par la connoissance positive de l'harmonie, mais seulement par un sentiment sourd de cette harmonie & par les habitudes mélodiques qu'ils s'étoient faites, ne ponctuoient pas comme nous leur chant; ils n'en dirigeoient pas les repos principaux vers l'accord parfait de la tonique ou celui de la dominante, parce que leurs tons, qui étoient chacun un mode différent, leur indiquoient d'autres routes.

N'ayant pas à placer d'accord sous leur mélodie, ils en varioient les repos avec plus de facilité, rien ne les gênant que les mauvaises locutions mélodiques & les sauts que le chant ne peut admettre. Leur tonique & leur dominante prétendue n'avoient ni l'une ni l'autre le caractère qui distingue les nôtres: ce qu'il est aisé de concevoir, quand on sait que leurs différens tons, qu'ils nommoient *modes*, ne sont que la gamme majeure d'*ut*, dont les sept tétracordes sont successivement pris chacun pour le principal, pour le tétracorde tonique.

1. *Si ut ré mi* établissoit le ton de *si*.
2. *Mi fa sol la* établissoit le ton de *mi*.
3. *La si ut ré*, celui de *la*.
4. *Ré mi fa sol*, celui de *ré*.
5. *Sol la si ut*, celui de *sol*.
6. *Ut ré mi fa*, celui d'*ut*.
7. *Fa sol la si*, celui de *fa*.

Ce dernier, pour son *triton*, étoit naturellement rejeté; mais on s'est avisé enfin de l'expédient du *si* ♭, qui, le rendant juste, le rendit praticable.

On sent qu'une mélodie qui avoit généralement de la gravité dans le mouvement, & qui se renfermoit souvent dans les bornes d'un tétracorde pendant plusieurs phrases, devoit donner du ton & du mode des idées & un sentiment que l'harmonie eût bientôt détruits, si elle s'y fût jointe, parce que, faisant entendre le second tétracorde avec le premier, le vague qui résultoit d'un seul eût cessé en entendant ce second tétracorde.

Le tétracorde *si*, *ut ré*, *mi ré*, *ut si*, peut, dans le chant qu'il forme ici, donner ou faire naître l'idée & le sentiment du mode de *la* mineur, en plaçant ou supposant entendre au-dessous *mi* pédale, dominante de *la*.

Mais au lieu de ce *mi*, si l'on met un *sol*, alors toutes les idées de mineur & le sentiment de tristesse qui en résultoit, s'évanouissent & sont remplacés par le sentiment du mode majeur d'*ut*, ou par celui de *sol* majeur.

Sous le tétracorde *ut ré mi fa mi ré ut*, si je place un *fa*, j'ai la sensation du ton de *fa* majeur; si j'y suppose un *la*, j'ai le sentiment de *la* mineur. Alors on voit combien la mélodie est vague par elle-même, lorsqu'elle procède lentement, & demeure long-temps sur des tétracordes qui ne décident ni le ton ni le mode d'une manière précise.

Si je prends le tétracorde *ré mi fa sol fa ré*, j'aurai la sensation du ton *ut*, si je place un *sol* sous ce chant: cette mélodie sera en *ré* mineur, si j'y mets un *ré*; elle sera en *fa*, si j'y mets un *si* ♭, & en *ré* mineur encore si j'y place un *la* pédale.

L'harmonie a donc la propriété de faire cesser le vague de la mélodie, & de changer à l'égard du ton les soupçons en certitudes.

Il n'y a point de doute qu'il ne fût très-convenable de retrancher de temps en temps toute espèce d'harmonie, pour laisser un moment flotter l'esprit sur l'onde trompeuse d'une mélodie indéterminée.

Si la tonique & la dominante sont établies par la nature pour terminer harmoniquement les périodes, on peut cependant s'écarter de ces deux accords parfaits & établir des repos sur les autres cordes du ton, & entr'autres sur la quatrième note, qui est l'un des trois points cardinaux de l'échelle.

On se borne même à ces trois points pour les repos du mode majeur, quand on ne sait pas faire usage du chromatique ni de l'harmonique, parce que ces deux genres entrent plus ou moins l'un & l'autre dans les divers moyens qu'on emploie pour asseoir des repos sur toutes les cordes du grand système. Comme il n'est que deux sortes d'accords parfaits, les majeurs & les mineurs, on prend ordinairement pour celui d'une tonique ou d'une dominante chacun de ces accords chromatiques, qui ne sont composés que de deux tierces, l'une majeure, l'autre mineure; mais ils n'appartiennent pas plus à l'une qu'à l'autre de ces deux notes, & n'ont avec ces accords qu'une res-

ſemblance trompeuſe dont on doit ſe méfier quand on deſire être inſtruit complétement du contenu de la modulation, & ſavoir poſitivement dans quel ton eſt une période quelconque.

Les reſſources de la mélodie pour ponctuer le diſcours muſical, en variant ſes points de repos, ſont de les établir tantôt ſur l'une, tantôt ſur l'autre des trois cordes de l'accord parfait de la tonique ou de celui de la dominante, & d'en uſer de même à l'égard des autres accords, qu'on ſubſtitue de temps en temps à ceux-ci, baſes premières & fondamentales de la modulation.

Dans les accords de ſeptième, de dominante ou de ſeptième diminuée, le chant peut former un repos ſuſpenſif ſur la quatrième note de l'un ou de l'autre de ces deux accords.

Claſſement des périodes, ou ponctuation générale.

Pour le compoſiteur, la *ponctuation* ne conſiſte pas uniquement dans l'établiſſement reſpectif des différens membres de la période, mais de plus, dans la co-ordonnation des périodes entr'elles. L'art de les faire valoir l'une par l'autre eſt une ſorte de *ponctuation* générale, plus difficile à établir encore que celle d'une phraſe, & l'une eſt en petit ce que l'autre eſt en grand.

Pour celui qui exécute, pour l'acteur en muſique, la *ponctuation* eſt l'art de faire ſentir & valoir l'une par l'autre les différentes périodes & les divers membres de chacune, ſelon le genre du morceau & les intentions du compoſiteur, ou ſelon un ſyſtème ſoumis à l'approbation du jugement le plus ſain, & au ſentiment le plus délicat.

La *ponctuation* demande, ſinon la connoiſſance réelle de toutes les parties de la période & du caractère de chaque période, du moins un ſentiment qui tient lieu de cette connoiſſance poſitive.

Le ſentiment eſt une lumière naturelle & intérieure qui guide ceux en qui elle exiſte. Mais quand on n'a pas aſſez réfléchi ſur les indications du ſentiment pour en tirer des préceptes, on ne peut tranſmettre aux autres ces indications précieuſes que par ſon exemple, & non par des règles qui en expliquent le principe.

Le ſentiment du cadencé muſical m'a fait découvrir que la muſique marche toute entière du *levé* au *frappé.* Sans cette découverte, l'analyſe de la phraſe muſicale devenoit impoſſible ; car c'eſt là le mot de cette énigme.

Or, les muſiciens ignorant ce ſecret, ſont donc arrêtés dès le premier pas dans l'explication de la période. L'idée que le frappé eſt le premier temps de la meſure, & que la meſure eſt renfermée entre deux barres, leur fait tourner le dos à la vérité qu'ils cherchent.

Quand je dis que le frappé eſt le *dernier* temps de la meſure & non le *premier*, cela ne ſignifie nullement qu'il faille frapper où on lève, & lever où l'on frappe. On lève où l'on doit lever, & l'on frappe auſſi où il faut frapper, grâce au ſentiment de la cadence; mais on a tort, & très-grand tort, d'appeler le *frappé* le premier temps, parce qu'il eſt bien certainement le dernier des deux, dont l'enſemble forme une cadence ou une meſure.

Voir une meſure dans le *frappé* & le *levé* qui le ſuit, c'eſt, dans une file d'hommes, voir un homme entier dans la moitié du premier & dans la moitié du ſecond, au lieu de voir cet homme dans ſes deux moitiés à lui-même.

Voilà cependant l'image qu'offre le diſcours muſical dans la ſuite des meſures dont il ſe compoſe, quand on les enviſage comme on a coutume de le faire ; lorſqu'on croit le frappé le premier temps & le levé le ſecond.

Quand je dis que la muſique procède toute du levé au frappé, cela ne ſignifie pas non plus que l'on ne puiſſe commencer un morceau par tel temps ou par telle ſection de temps que ce ſoit; mais cela veut dire que ſi elle commence par un frappé, ce frappé, terminant la meſure ſans qu'elle ait eu de levé, le morceau commence alors par la fin d'une cadence, & non point par le commencement de cette même cadence.

Il faut obſerver encore une choſe dans cette manière nouvelle d'enviſager la muſique; c'eſt que les temps de la meſure de l'art & ceux de la cadence, qui eſt la meſure naturelle, ſont deux choſes bien différentes l'une de l'autre en bien des cas. Il n'en eſt même qu'un où la meſure de l'art & celle de la nature ſoient abſolument une ſeule & même choſe; c'eſt quand la meſure de l'art ne contient qu'une ſeule cadence par meſure, ainſi que la meſure naturelle; & encore faut-il voir, comme nous venons de l'indiquer, cette meſure de l'art non entre deux barres, mais un temps avant la barre & un après.

Il faut en outre ſavoir qu'il n'y a point dans ce ſens de meſure à trois temps, mais deux ſortes de meſures à deux temps; l'une dont le *levé* eſt égal au *frappé*, & l'autre dont le *levé* ou le *frappé* eſt le double de l'autre temps; ce qui fait que le levé ou le frappé équivaut alors à deux temps, raiſon par laquelle on croit la meſure à trois temps égaux, tandis qu'elle n'eſt foncièrement qu'à deux, mais l'un une fois plus long que l'autre.

La meſure à trois temps a donc un temps avant la barre qui eſt une fois plus court ou une fois plus long que celui qui eſt après elle, ſelon que la période eſt conçue & rhythmée. (Voyez MESURE.)

J'inſiſte ſur l'explication de la meſure ou de la cadence, qui eſt auſſi ce qu'on peut nommer un *pied*, dans la verſification mélodique, parce que, ſans cette connoiſſance nouvelle, on ne peut ſciemment ana-

lyser la *ponctuation* d'un morceau quel qu'il soit; la première chose dont il faut s'occuper dans cette opération étant de distinguer l'une de l'autre chaque cadence.

Il ne suffit pas seulement de distinguer les cadences à deux temps égaux d'avec celles à deux temps, dont l'un est une fois plus long que l'autre; mais il faut encore distinguer celles à terminaison masculine d'avec celles à terminaison féminine.

Il faut prendre garde aussi que le rhythme ternaire peut avoir lieu dans une mesure binaire, & que le rhythme binaire peut s'employer dans une mesure ternaire.

Tout *binet* peut être rendu *triolet* par l'addition d'une note; comme tout *triolet* peut devenir *binet* par le retranchement de l'une des trois notes qui le composent.

C'est ainsi que toute cadence masculine peut devenir féminine par l'addition d'une note après celle du frappé; ou toute cadence féminine devenir masculine par le retranchement de la note qui est après celle où l'on frappe.

Après la connoissance de la cadence & des cadences, c'est celle des phrases qui devient nécessaire à la *ponctuation*.

Une phrase se compose d'une ou de plusieurs cadences; le nombre de ces cadences diffère selon le mouvement du morceau & la contexture de la période.

La phrase peut être composée de plusieurs cadences mélodiques qui passent toutes pendant la durée d'une seule cadence harmonique.

Le cadencé harmonique est presque toujours deux ou quatre, ou huit ou seize fois plus lent que le mélodique, parce que, pour faire de l'effet, il a ordinairement besoin d'être beaucoup plus large.

Dans l'édifice musical, ce cadencé est au mélodique ce que les gros murs sont aux simples cloisons, ou ce que les poutres sont aux autres parties du plancher.

Les phrases ne peuvent jamais finir sur un premier membre de cadence, mais sur son dernier, car la phrase ne peut se terminer sans que la cadence où elle finit ne se termine en même temps.

On ne peut assigner l'étendue des phrases; mais comme la musique est maintenant toute versifiée, elle se divise le plus ordinairement par deux ou par quatre mesures, sans égard au nombre plus ou moins grand de cadences mélodiques ou harmoniques que le vers ou la période renferme.

La *ponctuation* des grands morceaux les fait diviser en deux ou trois points différens, ou en deux ou trois parties.

La première reprise compte pour une partie, la seconde pour deux, parce que depuis la fin de la première reprise jusqu'à l'endroit où le début se répète, il y a une seconde partie. La troisième commence à cette répétition du début & se termine avec le morceau. (*De Momigny.*)

PONCTUER, *v. a.* C'est, en terme de composition, marquer les repos plus ou moins parfaits, & diviser tellement les phrases qu'on sente par la modulation & par les cadences leurs commencemens, leurs chutes & leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours, à l'aide de la ponctuation. (*J. J. Rousseau.*)

Ponctuer. Dans l'exécution, c'est attaquer la première note de chaque sens qui demande à être séparé de celui qui le précède; c'est renforcer les sons du corps de la phrase qui exigent de l'emphase, & faire sentir quelle est la note qui termine le sens, non-seulement par le silence qui la suit, mais encore par l'inflexion convenable, & qui diffère de l'attaque.

Ponctuer dans la composition, c'est cadencer le discours musical & le phraser carrément; c'est mettre à la basse la note fondamentale toutes les fois que le levé ou le frappé de la cadence l'exige, comme à la conclusion d'une reprise ou d'un morceau.

(*De Momigny.*)

PORT-DE-VOIX, *s. m.* Agrément du chant, lequel se marque par une petite note appelée en italien *appoggiatura*, & se pratique en montant diatoniquement d'une note à celle qui la suit par un coup de gosier dont l'effet est marqué dans les planches des agrémens. (*J. J. Rousseau.*)

PORT-DE-VOIX JETÉ, se fait, lorsque montant diatoniquement d'une note à sa tierce, on appuie la troisième note sur le son de la seconde, pour faire sentir seulement cette troisième note par un coup de gosier redoublé, tel qu'il est marqué dans la planche des agrémens. (*J. J. Rousseau.*)

PORTÉE, *s. f.* La *portée* ou ligne de musique est composée de cinq lignes parallèles, sur lesquelles ou entre lesquelles les diverses positions des notes en marquent les intervalles ou degrés. La *portée* du plain-chant n'a que quatre lignes: elle en avoit d'abord huit, selon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la gamme, de sorte qu'il n'y avoit qu'un degré conjoint d'une ligne à l'autre. Lorsqu'on doubla les degrés en plaçant aussi des notes dans les intervalles, la *portée* de huit lignes réduites à quatre, se trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq lignes dans la musique & de quatre dans le plain-chant, on en ajoute de postiches ou accidentelles quand cela est nécessaire, & que les notes passent en haut ou en bas l'étendue de la *portée*. Cette étendue, dans une *portée* de musique, est en tout de onze notes, formant dix degrés diatoniques; dans le plain-chant, de neuf notes, formant huit degrés. (Voy. Clef, Notes, Lignes.) (*J. J. Rousseau.*)

Portée. Ce n'est point parce que la *portée* porte les notes qu'on lui a donné ce nom, mais parce qu'elle est la *portée* ou l'étendue d'une voix ordinaire.

Une voix ordinaire ne porte, en sons bien pleins & bien ronds, & d'un même timbre ou registre, qu'une onzième; & cette onzième est l'étendue de la *portée*, qui a cinq lignes & six espaces, en comptant celui au-dessous & celui au-dessus des cinq lignes.

(*De Momigny.*)

POSITIF. C'est le petit orgue qui se place devant le grand orgue dans toutes les églises où il y a un orgue assez considérable pour être ainsi divisé en deux parties. L'organiste est placé entre le *positif* & le *grand orgue*, la face du côté du grand orgue, vu que les claviers sont tous attachés à ce grand orgue, quoique le plus bas d'entr'eux ne réponde qu'au *positif*.

(*De Momigny.*)

POSITION, *s. f.* Lieu de la portée où est placée une note pour fixer le degré d'élévation du son qu'elle représente.

Les notes n'ont, par rapport aux lignes, que deux différentes *positions*; savoir, sur une ligne ou dans un espace, & ces *positions* sont toujours alternatives lorsqu'on marche diatoniquement (1). C'est ensuite le lieu qu'occupe la ligne même ou l'espace de la portée, & par rapport à la clef qui détermine la véritable *position* de la note dans un clavier général.

On appelle aussi *position*, dans la mesure, le temps qui se marque en frappant, en baissant ou posant la main, & qu'on nomme plus communément le *frappé*. (Voyez Thesis.)

Enfin, l'on appelle *position* dans le jeu des instrumens à manche, le lieu où la main se pose sur le manche, selon le ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le fillet, en sorte que l'index pose à un ton de la corde-à-jour, c'est la *position* naturelle. Quand on démanche, on compte les *positions* par les degrés diatoniques dont la main s'éloigne du fillet.

(*J. J. Rousseau.*)

POT-POURRI. Suite d'airs pris en partie ou en totalité çà & là dans la musique vocale ou instrumentale, & plus ou moins bien cousus l'un à l'autre par quelques périodes conjonctionnelles.

Le *pot-pourri* a ordinairement un thème que l'on ramène de temps en temps; quelquefois il n'a qu'une introduction. Il se termine quelquefois aussi, comme la fantaisie, par un air varié ou par quelque fragment brillant d'une ouverture ou d'une symphonie.

(1) Rousseau met toujours *diatoniquement* à la place de *graduellement*, & c'est une grande méprise; car on marche toujours diatoniquement dès qu'on ne sort pas de ce genre, & l'on ne marche graduellement qu'autant qu'on ne procède point par degrés disjoints. (*De Momigny.*)

Dans ce genre de travail on montre, comme partout ailleurs, ou le bout d'oreille de l'ignorance ou le savoir du maître. C'est le genre le plus à la portée de ceux qui ne savent rien.

La fantaisie permise aux grands maîtres, mais non aux écoliers, n'a remplacé le *pot-pourri* que parce que celui-ci étoit tombé dans le discrédit, tout le monde s'étant mêlé d'en faire. La fantaisie commune, qui offre à peu près la même facilité, commence à tomber à son tour, & le *nocturne*, qui prouve également l'impuissance de faire de bonnes sonates, s'ensevelira avec elle & le nom de ses auteurs dans un éternel oubli, à moins que des hommes d'un vrai génie ne viennent enfin éloigner de la pensée l'idée de foiblesse & d'absence de savoir & d'imagination que le mot *nocturne* fait généralement naître. (Voy. Sonate.) (*De Momigny.*)

PRÉLUDE, *s. m.* Morceau de symphonie qui sert d'introduction & de préparation à une pièce de musique. Ainsi les ouvertures d'opéra sont des *préludes*; comme aussi les ritournelles qui sont assez souvent au commencement des scènes ou monologues.

Prélude est encore un trait de chant qui passe par les principales cordes du ton, pour l'annoncer, pour vérifier si l'instrument est d'accord, &c. (Voyez Préluder.) (*J. J. Rousseau.*)

Préludes. Parmi les grands maîtres qui ont composé des *préludes* pour le clavecin, nous citerons Bach & Handel.

Ces productions, au-dessous du mérite des fugues qui les suivent, sont cependant encore dignes de respect. Depuis l'époque où ces *préludes* ont été écrits, l'art de moduler a fait des progrès; les traits se sont agrandis & anoblis; l'élégance s'est accrue & perfectionnée; mais l'art de la fugue n'a rien acquis : au contraire, il se perd de jour en jour, tout le monde voulant composer sans savoir la musique.

(*De Momigny.*)

PRÉLUDER, *v. n.* C'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier & assez court, mais passant par les cordes essentielles du ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa voix ou bien poser sa main sur un instrument, avant de commencer une pièce de musique.

Mais sur l'orgue & le clavecin, l'art de *préluder* est plus considérable. C'est composer & jouer impromptu des pièces chargées de tout ce que la composition a de plus savant en dessein, en fugue, en imitation, en modulation & en harmonie. C'est tout en *préludant*, que les grands musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux règles que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces transitions savantes qui ravissent les auditeurs. C'est là qu'il ne suffit pas d'être bon compositeur, ni de bien posséder son clavier, ni d'avoir la main bonne & bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie & de

de cet esprit inventif qui font trouver & traiter sur le champ les sujets les plus favorables à l'harmonie & les plus favorables à l'oreille. C'est par ce grand art de *préluder* que brillent en France les excellens organistes, tels que sont maintenant les sieurs Calvière & Daquin, surpassés toutefois l'un & l'autre par M. le prince d'Ardore, ambassadeur de Naples, lequel, pour la vivacité de l'invention & la force de l'exécution, efface les plus illustres artistes, & fait à Paris l'admiration des connoisseurs. (*J. J. Rousseau.*)

PRÉPARATION, *s. f.* Acte de préparer la dissonance. (Voyez PRÉPARER.) (*J. J. Rousseau.*)

PRÉPARER, *v. a. Préparer* la dissonance, c'est la traiter dans l'harmonie de manière qu'à la faveur de ce qui précède, elle soit moins dure à l'oreille qu'elle ne seroit sans cette précaution : selon cette définition, toute dissonance veut être préparée. Mais lorsque, pour *préparer* une dissonance, on exige que le son qui la forme ait fait consonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une dissonance qui se *prépare*, savoir, la septième; encore cette préparation n'est-elle point nécessaire dans l'accord sensible, parce qu'alors la dissonance étant caractéristique & dans l'accord & dans le mode, est suffisamment annoncée; que l'oreille s'y attend, la reconnoît, & ne se trompe ni sur l'accord ni sur son progrès naturel. Mais lorsque la septième se fait entendre sur un son fondamental qui n'est pas essentiel au mode, on doit la *préparer* pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare; & comme cet accord de septième se renverse & se combine de plusieurs manières, de-là naissent aussi diverses manières apparentes de *préparer*, qui, dans le fond, reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut considérer trois choses dans la pratique des dissonances; savoir, l'accord qui précède les dissonances, celui où elle se trouve, & celui qui la suit. La préparation ne regarde que les deux premiers; pour le troisième, voyez SAUVER.

Quand on veut *préparer* régulièrement une dissonance, il faut choisir, pour arriver à son accord, une telle marche de basse fondamentale, que le son qui forme la dissonance, soit un prolongement dans le temps fort d'une consonnance frappée sur le temps foible dans l'accord précédent; c'est ce qu'on appelle *syncoper*. (Voyez SYNCOPE.)

De cette préparation résultent deux avantages; savoir : 1°. qu'il y a nécessairement liaison harmonique entre les deux accords, puisque la dissonance elle-même forme cette liaison; & 2°. que cette dissonance n'étant que le prolongement d'un son consonnant, devient beaucoup moins dure à l'oreille, qu'elle ne le seroit sur un son nouvellement frappé. Or, c'est là tout ce qu'on cherche dans la préparation. (Voyez CADENCE, DISSONANCE, HARMONIE.)

On voit par ce que je viens de dire, qu'il n'y a aucune partie destinée spécialement à *préparer* la dissonance, que celle même qui la fait entendre : de sorte que si le dessus sonne la dissonance, c'est à lui de syncoper; mais si la dissonance est à la basse, il faut que la basse syncope. Quoiqu'il n'y ait rien là que de très-simple, les maîtres de composition ont furieusement embrouillé tout cela.

Il y a des dissonances qui ne se *préparent* jamais; telle est la sixte-ajoutée; d'autres qui se *préparent* fort rarement; telle est la septième-diminuée. (*J. J. Rousseau.*)

PRÉPARER. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Le précepte de la *préparation* de la dissonance tient sans doute à un sentiment vrai du besoin de faire précéder tel intervalle par tel autre. Mais qu'on est loin d'avoir démêlé en quoi consiste ce besoin, & comment on doit y satisfaire !

Voyons ce que Rousseau, l'organe des harmonistes, & le théoricien qui a le mieux exposé les idées reçues à cet égard, nous dit de cette préparation.

Préparer la dissonance, c'est la traiter dans l'harmonie, de manière qu'à la faveur de ce qui précède, elle soit moins dure à l'oreille, qu'elle ne seroit dans cette préparation.

C'est donc l'oreille que l'on *prépare*, car l'intervalle étant le même en soi après la préparation qu'avant, ce n'est pas cet intervalle que la préparation change, mais l'impression qu'il produit.

La dissonance rend-elle la préparation indispensable ou utile seulement?

Si la dissonance rendoit la préparation indispensable, il n'en est aucune qu'on ne dût *préparer*. Mais comme, de l'aveu même de J. J. Rousseau & de tous les théoriciens, on peut faire une fausse quinte, une septième diminuée, & même un accord de septième de dominante ou de sensible sans préparation, il faut bien qu'il n'y ait aucune nécessité à *préparer* ces dissonances, & qu'il y ait même fort peu d'utilité à le faire pour s'en dispenser, quand il seroit si facile d'user de cette préparation.

Quelles sont donc les dissonances qu'il est absolument nécessaire de *préparer?*

Pour répondre à cette question dans toute son étendue, il faut qu'on sache d'abord combien il y a d'espèces de dissonances.

Nous les avons classées en harmoniques & en mélodiques, ou inharmoniques, parce qu'en effet c'est là ce qui distingue véritablement les dissonances. Les harmoniques sont celles qui entrent dans la compositions des accords, les inharmoniques celles qui n'y peuvent être admises.

La question se réduit donc alors à savoir laquelle de ces deux espèces de dissonances doit être sauvée.

Il n'y a point de doute que ce ne soit celle des inharmoniques, puisqu'on fait une fausse quinte, une septième mineure ou diminuée sans préparation, quoique ces intervalles soient dissonans harmoniques.

Cependant, d'après les préceptes établis, il paroît que la septième mineure qui fait partie d'un accord de septième simple, tels que *ré fa la ut*, *la ut mi sol* & *mi sol si ré* doit toujours être *préparée*.

Il faut certainement *préparer* ces accords de septième. Mais ce n'est pas à cause qu'ils contiennent chacun une septième mineure qu'ils sont assujettis à cette formalité, puisque l'accord de septième de la dominante *sol si ré fa* & celui de la note sensible *si ré fa la*, qui contiennent aussi chacun une septième mineure, en sont dispensés.

Examinons quels sont les motifs d'exemption qui sont allégués par Rousseau pour épargner à l'accord de septième de la dominante l'affront de se faire *préparer*. Ces motifs sont que, dans cet accord, la dissonance y est caractéristique & pour l'accord & pour le mode, & qu'elle est suffisamment annoncée; que l'oreille s'y attend, la reconnoît, & ne se trompe ni sur l'accord ni sur son progrès naturel.

Que veulent dire ces paroles, que la dissonance est caractéristique & dans l'accord & dans le mode?

Cela signifie que l'accord de septième de la dominante se reconnoît bien pour ce qu'il est, parce qu'il renferme une fausse quinte qui n'est ni dans *ré fa la ut*, ni dans *la ut mi sol*, ni dans *mi sol si ré*, non plus que dans *ut mi sol si* & dans *fa la ut mi*.

Il faut observer, en passant, que Rousseau met ici mal-à-propos le mot *mode* à la place de *ton*; car *sol si ré fa* appartenant au mode mineur comme au majeur, on ne peut pas dire que cet accord soit caractéristique dans l'accord & dans le mode, mais seulement dans l'accord & dans le ton; car il n'y a rien de modal dans *sol si ré fa*.

D'après les raisons qu'apporte ici Rousseau, il sembleroit donc que la préparation auroit pour objet d'éviter que l'oreille ne se trompe sur l'accord qu'on lui présente & sur ce qui doit en être la suite : ce sentiment est confirmé par ce qu'il ajoute de motifs pour astreindre à *préparer* les autres accords de septième que celui qu'il appelle accord sensible, puisqu'il dit : *Lorsque la septième se fait entendre sur un son fondamental qui n'est pas essentiel au mode, on doit* préparer *cette dissonance pour prévenir toute méprise, & pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare.*

Assurément quand le ton d'*ut* est établi, quel que soit l'accord qui se présente, je le reconnois très-bien pour ce qu'il est, & mon oreille ne forme aucun doute sur la note du ton auquel il appartient; mais il n'a nullement besoin d'être *préparé* pour cela, car la préparation ne m'apprend rien de plus à cet égard. Or, si cette préparation ne m'instruit de rien que je ne sache très-bien avant elle, il faut bien que Rousseau se trompe, quand il prétend que c'est pour donner ces instructions qu'on est obligé de *préparer* un accord.

J'ai partagé quelque temps son erreur, & c'est lorsque j'étois plus capable d'écouter les raisonnemens que de les juger. Maintenant que je ne crois plus sur la foi d'aucune autorité, il me faut de l'évidence pour me ranger de quelqu'opinion que ce soit, & cette évidence manque absolument ici dans ce que Rousseau croit y établir.

Si je sens que l'accord *ré fa la ut* a besoin de préparation, ce n'est nullement parce qu'en l'entendant sans cette préparation, j'ignore son nom & sa qualité, mais parce qu'il y a dans *ré fa la ut* quelque chose qui me choque, quoique je sache parfaitement bien que cet accord est celui de septième de la seconde note du ton & mode majeur d'*ut*.

Qu'est-ce donc qui me choque dans cet accord?

Ce n'est pas *ré fa*, *ré la*, ni même *ré ut*; ce n'est pas *ré fa la*, ni *fa la ut*, puisque ce sont des accords parfaits, mais c'est l'ensemble de ces deux accords, parce qu'ils sont de nature à ne pouvoir être entendus à la fois, & en voici la preuve.

Retranchez la tierce *fa* de cet accord & frappez *ré la ut*, & rien alors ne vous y choquera. Vous sentirez la dissonance *ré ut*, mais elle ne vous demandera point de préparation; car on peut, sans les *préparer*, entendre *ré la ut*, ou *mi si ré*, ou *la mi sol*.

C'est donc alors la première tierce mineure qui blesse l'oreille dans chacun de ces accords?

Non, ce n'est point non plus cette première tierce; car au lieu de retrancher *fa* de *ré fa la ut*, si vous en retranchez le *la*, vous pourrez frapper sans préparation *ré fa ut*, ou *mi sol ré*, ou *la ut sol*; mais ce qui tourmente ici, c'est la présence des deux quintes justes; car dès qu'on retranche l'une ou l'autre de ces deux quintes, l'oreille n'est plus choquée.

En quoi ces deux quintes blessent-elles l'oreille?

C'est que, par elles, l'union de ces notes est détruite, & que cet accord cesse d'être un.

Or, comme une société ne forme vraiment un tout qu'autant que les membres qui la composent s'accordent entr'eux, de même une famille de notes ne forme un accord qu'autant que l'union règne entre ses membres.

Les deux quintes justes de l'accord *ré fa la ut*, qui sont *ré la* & *ut fa*, cherchant à établir, à part l'une de l'autre, chacune un accord différent, on ne peut présenter cet ensemble de notes comme un véritable accord, puisque les notes qui le composent ne s'accordent point & sont divisées en deux partis qui se combattent mutuellement.

Il est donc clair que c'est parce que deux quintes justes ne peuvent vivre en paix dans un accord, que *ré*

fa la ut, *mi ſol ſi ré* & *la ut mi ſol* choquent l'oreille quand l'un ou l'autre frappe ſans aucun préalable.

Il eſt donc évident auſſi que la préparation n'a nullement pour but d'éclairer l'oreille ni ſur la nature de l'accord que l'on va frapper, ni ſur ce qui doit le ſuivre, mais qu'elle n'a ici pour objet que de ne pas préſenter à l'oreille, pour un tout, ce qui n'en eſt pas un, & tel qu'un faux accord qui manque d'unité & d'harmonie.

Ainſi donc, malgré que les accords *ré fa la ut*, *mi ſol ſi ré* & *la ut mi ſol* ne renferment chacun nul intervalle qui ne pût être membre d'un accord, ils ne ſont point néanmoins de véritables enſembles de notes, parce que deux quintes juſtes ne peuvent pas plus exiſter en paix & en bonne union dans un accord, que deux quintes conſécutives entre les deux mêmes parties, qui montent ou deſcendent en même temps, ne peuvent avoir lieu ſans détruire l'harmonie de ces parties. Il ne peut y avoir qu'une ſeule quinte juſte, comme une ſeule tierce majeure, dans tel accord que ce ſoit, car deux en détruiſent auſſitôt l'unité.

Pourquoi faut-il que les intervalles inharmoniques ſoient *préparés* ?

C'eſt que les deux termes d'un intervalle inharmonique ne forment point une ſeule & même choſe, & qu'alors chaque partie n'eſt plus une partie, mais un tout ſéparé.

Mais pourquoi l'oreille ſouffre-t-elle un intervalle inharmonique dans un temps de la meſure plutôt qu'en un autre temps de cette même meſure ?

C'eſt que la muſique ſe compoſe de deux cadencés différens, & que nous diſtinguons le temps harmonique du mélodique.

Notre jugement a deux balances, l'une pour les intervalles harmoniques, l'autre pour les mélodiques; & quand il prononce différemment dans des cas qui paroiſſent ſemblables, c'eſt qu'ils ne ſont pas réellement les mêmes, & que l'un eſt mélodique, l'autre harmonique.

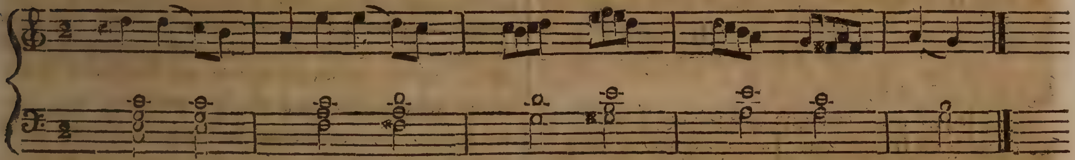
La place générale des intervalles mélodiques ou des notes qui ne portent pas ſur l'harmonie, & qui ſont étrangères aux accords employés, eſt aux demi-temps; les notes d'harmonie, aux temps.

Le cadencé principal eſt donc le cadencé harmonique; le ſecondaire, le mélodique. Cependant il arrive fort ſouvent que, ſur les temps harmoniques de la baſſe, le deſſus paſſe des temps mélodiques, ou des temps harmoniques ſur les demi-temps.

Il y a de l'intelligence à en uſer ainſi, parce qu'en retardant les temps harmoniques du deſſus, ils ſont plus deſirés, le beſoin en étant mieux ſenti. On ne doit cependant pas ſe permettre de retarder le premier temps harmonique d'un morceau ou d'une phraſe précédée d'un ſilence, parce que tout premier temps de période eſt harmonique de ſa nature, les demi-temps ne pouvant être ſentis qu'à la faveur des temps.

Quand on veut abſolument commencer par une note mélodique, il faut que la baſſe frappe le premier temps, & que le deſſus ne commence qu'au demi-temps qui le ſuit : tout, *dans ce ſens*, devant être regardé comme temps & demi-temps.

EXEMPLE.



Les chiffres de l'exemple ci-deſſus ne déſignent pas des accords, mais l'intervalle mélodique que le deſſus forme avec la baſſe; en ſorte que, dans la première meſure, le deſſus n'y eſt en harmonie avec la baſſe que par l'*ut*, les deux *ré* & le *ſi* n'étant que des notes dites *de paſſage* ou *de mélodie*, & qui ſont toutes hors de l'harmonie. La neuvième *ré* qui frappe après la première note de la baſſe eſt donc un temps mélodique. Le ſecond *ré* qui frappe ſur le *mi* de la baſſe, quoique placé au commencement d'un temps harmonique, n'eſt point là une note d'harmonie, mais une ſeptième mélodique qui tient pour un moment la place de l'*ut* harmonique qui la ſuit.

Le *ſi* quinte de *mi* eſt auſſi une note de paſſage & de mélodie; car ſi on n'en juge pas ainſi d'après le *mi* dont il eſt quinte juſte, & d'après le *ſi* dont il eſt tierce majeure, & avec leſquels il pourroit former ailleurs l'accord parfait *mi ſol ſi*, on s'en convaincra par l'*ut*, avec lequel il forme une ſeptième majeure qui n'eſt jamais harmonique.

Le premier *mi* de la ſeconde meſure eſt également une ſeptième majeure ſur *fa*; & quoiqu'il forme, pour le deſſus conſidéré ſeul, la quinte réellement harmonique *la mi*, il n'eſt pourtant ſur ce *fa* qu'une ſeptième mélodique & hors de l'accord.

Le ſecond *mi* qui frappe ſur *fa* ♯ de la baſſe pourroit ailleurs être membre de l'accord de ſeptième *fa* ♯ *la ut mi*, mais ici il n'eſt nullement harmonique, & ne remplit que la fonction mélodique de retarder le *ré* harmonique qui ſuit.

Le *ré* & l'*ut* de cette ſeconde meſure peuvent être conſidérés tous deux comme harmoniques & comme membres de l'accord *ré fa* ♯ *la ut* ou *fa* ♯ *la ut ré*;

cependant l'*ut* remplit plutôt ici les fonctions de liaison mélodique que celle de note harmonique ; car, au lieu de *ré ut*, on pourroit faire *ré ré*.

La première croche de la troisième mesure est une quinte, qui retarde la tierce $\frac{si}{sol}$, le second *ut* de cette mesure une quarte qui retarde la quinte $\frac{ré}{sol}$; car, au lieu de *ut si ut ré*, on pourroit naturellement faire *si si ré ré*.

On doit faire attention qu'au second temps de cette troisième mesure, *mi*, qui le commence au-dessus, est en harmonie avec la basse, sur laquelle il forme une sixte $\frac{mi}{sol\#}$. Il y auroit une faute si le dessus montant de *ré* à *mi* sur la basse, qui monte de *sol* à *sol*♯, ce *mi* n'étoit point harmonique, parce qu'il en résulteroit deux dissonances ou deux intervalles mélodiques consécutifs par mouvement semblable entre la basse & le dessus ; ce qui détruiroit l'ensemble de ces deux parties. Deux intervalles mélodiques, ainsi que deux dissonances consécutives par mouvemens semblables entre les deux mêmes parties doivent donc être partout soigneusement évités, afin de conserver entre les parties l'unisson qui doit y régner sans cesse.

C'est une ancienne erreur que de croire qu'une septième hamonique ou même une mélodique ait besoin d'être *préparée* régulièrement dans le sens que Rousseau donne à ces mots.

Pour *préparer* régulièrement une dissonance, dit-il, il faut choisir, pour arriver à l'accord où il forme septième, une telle marche de basse fondamentale, que le son qui forme la dissonance soit un prolongement dans le temps fort d'une consonnance frappée sur le temps foible dans l'accord précédent : c'est ce qu'on appelle *syncoper*.

Il n'est pas nécessaire que la septième d'un accord de ce nom ait frappé dans l'accord qui la *prépare* ni comme consonnance ni comme dissonance, & la syncope dont on fait un précepte est une chose dont on peut se dispenser toutes les fois qu'elle ne résulte pas naturellement de la marche qu'on a choisie.

Pour éviter de rien préparer, *ne seroit-il pas plus simple de n'employer jamais les intervalles inharmoniques ou ceux des harmoniques, qui ne peuvent être deux dans un accord sans en détruire l'unité?*

Ce seroit se priver de la *variété* qui naît de l'emploi de ces dissonances, & de tout le piquant qu'elles répandent dans le discours musical.

C'est l'art sans doute qui a imaginé ces raffinemens?

Tout le monde le dit ; mais il est néanmoins très-certain que la *dissonance harmonique* & même la mélodique sont de la création de la nature, & qu'elle nous en offre l'exemple dans la *résonnance du corps sonore*.

Quand la corde UT nous donne *ut ut sol ut mi*
1 2 3 4 5
sol si♭ *ut ré mi* (voyez l'exemple, page 311 du
6 7 8 9 10
premier volume de ce Dictionnaire), alors elle nous fait incontestablement entendre la fausse quinte *mi si*♭ & la septième *ut si*♭, qui sont bien deux dissonances harmoniques ; & lorsque, sur cet accord de septième de dominante *ut mi sol si*♭, elle fait entendre les trois degrés consécutifs *ut ré mi*, qui ne peuvent être tous harmoniques, car l'harmonie n'admet pas, dans le renversement des accords, plus de deux degrés qui se touchent, il est clair que sur ces trois degrés *ut ré mi*, le *ré* est une note étrangère à l'accord *ut mi sol si*♭, & une dissonance mélodique dont la nature nous révèle l'existence & nous enseigne elle-même l'usage.

Il est bien étonnant, d'après ce fait, que Rameau & ses échos aient voulu faire honneur à l'art, non-seulement de la dissonance mélodique, mais de l'harmonique elle-même.

Il falloit penser bien peu profondément pour imaginer que l'art eût le droit d'introduire ainsi de son chef quelque chose d'étranger à la nature dans une langue qui est toute naturelle, & dans un système tout-à-fait indépendant de la volonté de l'homme, & auquel nous sommes nécessairement asservis par notre organisation.

Pour s'assurer que, dans la musique, tout est soumis aux lois établies par la nature, on n'a qu'à essayer d'y ajouter quoi que ce soit qui n'est point compris dans son système ou qui déroge à ses lois, & l'on sera convaincu, en étant forcé d'y renoncer, par l'effet insoutenable qui en resulteroit, que nous n'avons qu'une seule liberté, celle de combiner les sons déterminés du système, selon notre génie, pourvu cependant que nous ne sortions pas, dans cette combinaison-là même, des lois de l'harmonie & de la mélodie.

On pourroit dire que les lois de la musique ont été établies antérieurement à l'homme ; car si la création du genre humain est une détermination de la sagesse du créateur, il a dû arrêter les lois de notre organisation avant de nous organiser.

Qu'a fait l'art ou le tâtonnement, car tout art n'est d'abord que du tâtonnement?

Il a consulté l'oreille, & ce n'est que sur les arrêts de celle-ci qu'il a peu à peu essayé de dicter des règles.

Si l'art eût été assez présomptueux, assez insensé pour croire qu'il fût dispensé de consulter la nature & de suivre en tout ses ordres, que seroit-il arrivé?

Que tout ce que l'art auroit statué de contraire aux volontés de la nature & aux lois de notre organisation eût été nul & comme non avenu ; car on ne peut pas plus dire à l'oreille qu'aux autres sens : *Vous trouverez bon ce qui vous blesse ou vous répugne.*

Un législateur peut rendre une loi injuste & la faire

observer, mais il ne peut empêcher que la raison ne la trouve inique, car la force ne peut la rendre juste.

L'art décideroit donc inutilement que telle suite ou tel ensemble de sons est dans les règles, si notre oreille sent le contraire, l'art doit revenir de son erreur.

Mon systême est le seul vrai; d'abord, en ce que j'ai compris que l'art ne devoit être que l'interprète & l'exécuteur des lois de la nature, & ensuite, parce qu'aucun préjugé n'en a étouffé, en moi, la voix, & qu'aucune autorité n'a pu parler aussi haut qu'elle.

Qu'est-ce que savoir faire de la musique à plusieurs parties simultanées?

C'est savoir entretenir l'unité pendant cette simultanéité de sons; car il ne faut jamais perdre de vue que, quel que soit le nombre des parties qui concourent à le former, c'est un tout que l'on veut établir.

Or, par quoi l'unité se détruit-elle?

Par un intervalle mélodique employé comme s'il étoit harmonique.

Employer chaque intervalle selon sa nature & le genre auquel il appartient, voilà tout l'art de l'ensemble dans la musique. (*De Momigny.*)

PRESTANT. C'est celui des jeux de l'orgue qui sonne l'octave au-dessus du bourdon de huit-pieds, & par conséquent la double octave du bourdon de seize, & l'unisson du bourdon de quatre pieds. C'est sur ce jeu qu'on accorde tous les autres, comme étant le plus facile à accorder, parce qu'il n'est ni trop grave ni trop aigu, & qu'il se distingue assez des autres pour n'être pas confondu avec eux dans l'ensemble qui a lieu dans l'accord. (*De Momigny.*)

PRESTO, *adv.* Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de musique, indique le plus prompt & le plus animé des cinq principaux mouvemens établis dans la musique italienne. *Presto* signifie *vîte.* Quelquefois on marque un mouvement encore plus pressé par le superlatif *prestissimo.* (*J. J. Rousseau.*)

PRESTO. Depuis que l'*allegro* & le *rondo* se mènent très-vîte, il n'y a presque plus de *presto;* & l'on peut dire que l'emploi du mot *presto* est devenu plus rare à mesure que la chose est devenue plus commune. (*De Momigny.*)

PRIMA INTENZIONE. Mot technique italien, qui n'a point de correspondant en français, & qui n'en a pas besoin, puisque l'idée que ce mot exprime n'est pas connue dans la musique française. Un air, un morceau *di prima intenzione*, est celui qui s'est formé, tout d'un coup, tout entier & avec toutes ses parties dans l'esprit du compositeur, comme Pallas sortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di prima intenzione* sont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées sont si étroitement liées, qu'elles n'en font pour ainsi dire qu'une seule, & n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre. Ils sont semblables à ces périodes de Cicéron longues, mais éloquentes, dont le sens, suspendu pendant toute leur durée, n'est déterminé qu'au dernier mot, & qui, par conséquent, n'ont formé qu'une seule pensée dans l'esprit de l'auteur. Il y a dans les arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, & dont tous les raisonnemens, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu se faire successivement, mais se sont nécessairement offerts à l'esprit tout à la fois, puisque le premier sans le dernier n'auroit aucun sens. Telle est, par exemple, l'invention de cette prodigieuse machine du métier à bas, qu'on peut regarder, dit le philosophe qui l'a décrite dans l'*Encyclopédie*, comme un seul & unique raisonnement dont la fabrication de l'ouvrage est la conclusion. Ces sortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine, même par l'analyse, sont des prodiges pour la raison, & ne se conçoivent que par les génies capables de les produire : l'effet en est toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils ont coûté, & dans la musique les morceaux *di prima intenzione* sont les seuls qui puissent causer ces extases, ces ravissemens, ces élans de l'ame qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes : on les sent, on les devine à l'instant, les connoisseurs ne s'y trompent jamais. A la suite d'un de ces morceaux sublimes, faites passer un de ces airs décousus, dont toutes les phrases ont été composées l'une après l'autre, ou ne sont qu'une même phrase promenée en différens tons, & dont l'accompagnement n'est qu'un remplissage fait après coup; avec quelque goût que ce dernier morceau soit composé, si le souvenir de l'autre vous laisse quelqu'attention à lui donner, ce ne sera que pour en être glacé, transi, impatienté. Après un air *di prima intenzione*, toute autre musique est sans effet. (*J. J. Rousseau.*)

PRIMA INTENZIONE. Il y a beaucoup de chaleur & d'éloquence dans cet article de Rousseau, mais il n'est pas d'une jestesse complète.

Il est d'abord faux qu'il n'y eut pas de son temps de morceaux de musique française faits d'un seul jet ou d'une première & unique intention. Il est encore plus faux qu'il n'y en eut point de faisables de cette manière. La preuve en est dans ceux qui ont été faits ainsi, & dans ce que la musique est au fond la même partout, ne différant que selon la force de génie, de talent & de goût de chacun des compositeurs. N'est-il pas bien étrange que ce soit dans un Dictionnaire de musique fait en France, & écrit dans la langue de ce pays, que l'on trouve que l'expression de *prima intenzione* n'a point de correspondant en français & *n'en a pas besoin*, puisque l'idée que ce mot exprime n'est pas *connue* dans la musique française? De semblables jugemens peuvent trouver place dans une diatribe; mais celle d'un article de Dictionnaire, où tout

doit être pesé avec un soin scrupuleux, ne leur est, ce me semble, nullement destinée.

Il se fera de temps à autre des airs de *première intention* & d'un seul jet, partout où il y aura des compositeurs vraiment inspirés. Ceux qui n'ont point d'imagination & qui ne font que retourner les habits dont les autres ont fabriqué l'étoffe, ne sont que des fripiers qui ne créeront jamais d'airs de *première* ni de *seconde intention.*

Pour créer, il faut du génie : les compositeurs qui n'ont d'idées que celles d'autrui sont des impuissans, & les impuissans n'engendrent point.

(*De Momigny.*)

PRISE. *Lepsis.* Une des parties de l'ancienne mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.) (*J. J. Rousseau.*)

PROGRESSION, *s. f.* Proportion continue, prolongée au-delà de trois termes. (Voy. PROPORTION.) Les suites d'intervalles égaux sont toutes en *progressions*, & c'est en identifiant les termes voisins de différentes *progressions*, qu'on parvient à compléter l'échelle diatonique & chromatique, au moyen du tempérament. (Voy. TEMPÉRAMENT.) (*J. J. Rousseau.*)

PROLATION, *s. f.* C'est, dans nos anciennes musiques, une manière de déterminer la valeur des notes semi-brèves sur celle de la brève, ou des minimes sur celle de la semi-brève. Cette *prolation* se marquoit après la clef, & quelquefois après le signe du mode, par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué, selon les règles suivantes.

Considérant toujours la division sous-triple comme la plus excellente, ils divisoient la *prolation* en parfaite & imparfaite, & l'une & l'autre en majeure & mineure, de même que pour le mode.

La *prolation* parfaite étoit pour la mesure ternaire, & se marquoit par un point dans le cercle quand elle étoit majeure, c'est-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la brève à la semi-brève; ou par un point dans un demi-cercle quand elle étoit mineure, c'est-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la semi-brève à la minime. (Voyez les planches.)

La *prolation* imparfaite étoit pour la mesure binaire, & se marquoit, comme le temps, par un simple cercle quand elle étoit majeure, ou par un demi-cercle quand elle étoit mineure. (Voyez les planches.)

Depuis on ajouta quelques autres signes à la *prolation* parfaite, outre le cercle & le demi-cercle; on se servit du chiffre $\frac{3}{1}$ pour exprimer la valeur de trois rondes ou semi-brèves, pour celle de la brève ou quarrée; & du chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois minimes ou blanches, pour la ronde ou semi-brève.

Aujourd'hui toutes les *prolations* sont abolies, la division sous-double l'a emporté sur la sous-ternaire; & il faut avoir recours à des exceptions & à des signes particuliers, pour exprimer le partage d'une note quelconque en trois autres notes égales. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

On lit dans le *Dictionnaire de l'Académie*, que *prolation* signifie *roulement*. Je n'ai point lu ailleurs ni ouï dire que ce mot ait jamais eu ce sens-là.

(*J. J. Rousseau.*)

PROLOGUE, *s. m.* Sorte de petit opéra qui précède le grand, l'annonce & lui sert d'introduction. Comme le sujet des *prologues* est ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique & plein de louanges, la musique en doit être brillante, harmonieuse, & plus imposante que tendre & pathétique. On ne doit point épuiser sur le *prologue* les grands mouvemens qu'on veut exciter dans la pièce, & il faut que le musicien, sans être maussade & plat dans le début, sache pourtant s'y ménager de manière à se montrer encore intéressant & neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette graduation n'est ni sentie ni rendue par la plupart des compositeurs; mais elle est pourtant nécessaire, quoique difficile. Le mieux seroit de n'en avoir pas besoin, & de supprimer tout-à-fait les *prologues*, qui ne font guère qu'ennuyer & impatienter les spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la pièce, en usant d'avance les moyens de plaire & d'intéresser. Aussi les opéras français sont-ils les seuls où l'on ait conservé des *prologues*, encore ne les y souffre-t-on que parce qu'on n'ose murmurer contre les fadeurs dont ils sont pleins. (*J. J. Rousseau.*)

PROLOGUE. Le jugement & le goût ont, depuis une trentaine d'années, fait l'amputation de cette espèce d'excroissance ou de polype.

Quelques auteurs ont tenté avec plus de singularité que de bonheur & de génie de ressusciter les *prologues*; mais ils n'y ont pas réussi. (*De Momigny.*)

PROPORTION, *s. f.* Egalité entre deux rapports. Il y a quatre sortes de *proportion*, savoir, la *proportion* arithmétique, la géométrique, l'harmonique & la contre-harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverses *proportions*, pour entendre les calculs dont les auteurs ont chargé la théorie de la musique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d*; si la différence du premier terme *a* au second *b* est égale à la différence du troisième *c* au quatrième *d*, ces quatre termes sont en *proportion* arithmétique. Tels sont, par exemple, les nombres suivans, 2, 4 : 8, 10.

Que si, au lieu d'avoir égard à la différence, on compare ces termes par la manière de contenir ou d'être contenus; si, par exemple, le premier *a* est au second *b* comme le troisième *c* est au quatrième *d*, la *proportion* est géométrique. Telle est celle que forment ces quatre nombres 2, 4 : : 8, 16.

Dans le premier exemple, l'excès dont le premier terme 2 est surpassé par le second 4 est 2; & l'excès

dont le troisième 8 est surpassé par le quatrième 10, est aussi 1. Ces quatre termes sont donc en *proportion* arithmétique.

Dans le second exemple, le premier terme 2 est la moitié du second 4, & le troisième terme 8 est aussi la moitié du quatrième 16. Ces quatre termes sont donc en proportion géométrique.

Une *proportion*, soit arithmétique, soit géométrique, est dite inverse ou réciproque, lorsqu'après avoir comparé le premier terme au second, l'on compare, non le troisième au quatrième, comme dans la *proportion* directe, mais à rebours le quatrième au troisième, & que les rapports ainsi pris se trouvent égaux. Ces quatre nombres 2, 4 : 8, 6, sont en *proportion* arithmétique réciproque; & ces quatre 2, 4 : : 6, 3, sont en *proportion* géométrique réciproque.

Lorsque, dans une *proportion* directe, le second terme ou le conséquent du premier rapport est égal au premier terme ou à l'antécédent du second rapport, ces deux termes étant égaux sont pris pour le même, & ne s'écrivent qu'une fois au lieu de deux. Ainsi, dans cette *proportion* arithmétique, 2, 4 : 4, 6; au lieu d'écrire deux fois le nombre 4, on ne l'écrit qu'une fois, & la *proportion* se pose ainsi ÷ 2, 4, 6.

De même, dans cette *proportion* géométrique 2, 4 : : 4, 8, au lieu d'écrire 4 deux fois, on ne l'écrit qu'une, de cette manière, ∺ 2, 4, 8.

Lorsque le conséquent du premier rapport sert ainsi d'antécédent au second rapport, & que la *proportion* se pose avec trois termes, cette *proportion* s'appelle *continue*, parce qu'il n'y a plus, entre les deux rapports qui la forment, l'interruption qui s'y trouve quand on la pose en quatre termes.

Ces trois termes ÷ 2, 4, 6, sont en *proportion* arithmétique continue; & ces trois-ci, ∺ 2, 4, 8, sont en *proportion* géométrique continue.

Lorsqu'une *proportion* continue se prolonge, c'est-à-dire, lorsqu'elle a plus de trois termes ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *progression*.

Ainsi ces quatre termes 2, 4, 6, 8, forment une progression arithmétique qu'on peut prolonger autant qu'on veut en ajoutant la différence au dernier terme.

Et ces quatre termes 2, 4, 8, 16, forment une progression géométrique qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut en doublant le dernier terme, ou, en général, en le multipliant par le quotient du second terme divisé par le premier, lequel quotient s'appelle l'*exposant* du rapport ou de la progression.

Lorsque trois termes sont tels, que le premier est au troisième, comme la différence du premier au second est à la différence du second au troisième, ces trois termes forment une sorte de *proportion* appelée *harmonique*. Tels sont, par exemple, ces trois nombres 3, 4, 6; car comme le premier 3 est la moitié du troisième 6, de même l'excès 1 du second sur le premier est la moitié de l'excès 2 du troisième sur le second.

Enfin, lorsque trois termes sont tels, que la différence du premier au second est à la différence du second au troisième, non comme le premier est au troisième, ainsi que dans la *proportion* harmonique, mais au contraire comme le troisième est au premier, alors ces tois termes forment entr'eux une sorte de *proportion* appelée *proportion contre-harmonique*. Ainsi ces trois nombres 3, 5, 6, sont en *proportion* contre-harmonique.

L'expérience a fait connoître que les rapports de trois cordes sonnant ensemble l'accord parfait tierce majeure, formoient entr'elles la sorte de *proportion* qu'à cause de cela on a nommée *harmonique*; mais c'est là une pure propriété de nombres qui n'a nulle affinité avec les sons ni avec leur effet sur l'organe auditif. Ainsi la *proportion* harmonique & la *proportion* contre-harmonique n'appartiennent pas plus à l'art, que la *proportion* arithmétique & la *proportion* géométrique, qui même y sont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penser que les propriétés des quantités abstraites ne sont point des propriétés de sons, & ne pas chercher, à l'exemple des Pythagoriciens, je ne sais quelles chimériques analogies entre choses de différentes natures, qui n'ont entr'elles que des rapports de convention. (*J. J. Rousseau.*)

PROPOSITION ou CADENCE. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) J'ai cru devoir nommer ainsi chaque cadence mélodique ou harmonique pour faire comprendre l'analogie qui existe entre ces deux choses, dont l'une, la *proposition*, est la plus courte des phrases du discours, comme la cadence est le plus petit sens que l'on puisse former en musique.

Le discours musical n'est qu'une suite de cadences, comme le discours proprement dit n'est qu'un enchaînement de *propositions*.

La cadence ou *proposition* musicale se compose d'un antécédent ou d'un conséquent. Le premier membre de la *proposition* musicale est un levé, le second un frappé.

La *proposition* ou cadence est *binaire* ou *ternaire*, *masculine* ou *féminine*, *syncopée* ou non, & enfin, *complète* ou *incomplète*.

La *proposition* binaire masculine est composée de deux notes seulement, dont l'une est l'antécédent ou le levé, & l'autre le conséquent ou le frappé.

La rime féminine ajoute une note au frappé ou conséquent de la *proposition*, de quelqu'espèce qu'elle soit.

La cadence ternaire est celle qui se compose de trois notes formant trois temps égaux & consécutifs.

Quand elle eſt *féminine*, elle eſt donc compoſée de quatres notes, deux en levant & deux en frappant.

La *propoſition* eſt la meſure logique & la meſure du ſens; elle eſt également la meſure naturelle & métaphyſique de la muſique. Qui ne connoît point cette meſure, ignore donc les vrais élémens du diſcours muſical. C'eſt à la connoiſſance des *propoſitions* que commence eſſentiellement l'analyſe de la période. Par elle, le mariage des notes ſe découvre, & la baſe de *la ſociété des ſons* n'eſt plus alors un problème.

Dans cette ſociété, les individus qui la compoſent, tous déſignés d'après la tonique, ſe lient entr'eux du levé au frappé.

Les muſiciens qui croient la meſure renfermée entre deux barres, penſent au contraire que la muſique marche du frappé au levé. Le levé eſt pour eux le ſecond temps de la meſure; le frappé, le premier; mais ces temps n'ont réellement ce rang que dans l'idée fauſſe que le muſicien en conçoit, d'après les barres de meſure.

Dans le *phraſer* de la muſique, on voit que ſon inſtinct ou ſa manière de la ſentir eſt en oppoſition avec ſa manière de la voir & de la raiſonner. S'il en étoit autrement, il exécuteroit la muſique dans le ſens oppoſé à ſon expreſſion. Au lieu d'attaquer l'antécédent d'une *propoſition* initiale, il en attaqueroit le conſéquent, & par-là on le verroit en quelque ſorte marier le *mâle* au *mâle*, & la *femelle* à la *femelle*.

La meſure, ſemblable au pas de l'homme dans les mouvemens que l'on fait pour la déſigner, eſt compoſée de deux temps, celui d'action & celui de repos.

Le temps d'action eſt le levé; celui de repos eſt le poſé ou le repoſé, qu'on nomme *frappé*.

Or, comme on ne ſe repoſe pas dans l'action, qu'on n'agit point dans le repos, & qu'on ne ſe repoſe pas ſi l'on ne repoſe ou poſe ſur quelque choſe, il eſt bien clair qu'on ne peut finir au ſecond temps de notre prétendue meſure, qui eſt en levant; car on ne peut ſe repoſer en l'air.

Or, ce repos ſe trouvant néceſſairement au frappé, ce frappé, *qui eſt bien mis à ſa place*, dit donc à tous les muſiciens : Vous vous trompez quand vous me croyez le premier temps de la meſure, car où l'on ſe repoſe, là finit l'action. Vous ne battez la meſure que pour diſtinguer le temps d'action de celui du repos, & vous n'avez imaginé de placer la muſique ſur une baſcule, que parce que vous avez ſenti, ſans vous en rendre un compte bien exact, que le diſcours muſical n'étoit qu'une balance & une ſuite alternative d'action & de repos.

Vous avez conſtamment ſenti que la période muſicale s'achevoit ſur le frappé : hé bien, malgré cette lumière du ſentiment, vous continuez toujours à appeler premiers temps de la meſure, ce frappé, ce repoſé, qui eſt ſi évidemment le ſecond, l'achèvement, la fin.

Dans la meſure à quatre temps, ce frappé, que vous croyez le premier, eſt bien véritablement le quatrième temps de la meſure, & ce même frappé eſt le troiſième temps dans la meſure ternaire.

Il y a plus : la nature ne connoît point de meſure à trois ni à quatre temps, par la raiſon toute ſimple qu'il n'y a que deux ſortes de temps, celui de l'action & celui du repos. Mais l'égalité & l'inégalité des temps ou du repos & de l'action pouvant avoir également lieu au gré du compoſiteur, alors il en réſulte que le frappé ou le levé peuvent être l'un plus long que l'autre.

En régulariſant cette inégalité, & faiſant toujours le premier temps double du ſecond, ou le ſecond toujours double du premier, alors on a une meſure qui équivaut néceſſairement à trois temps égaux, mais qui n'eſt cependant qu'à deux temps.

Si, au lieu de faire l'un des deux temps une fois plus long que l'autre, on le rend au contraire une fois plus court, le réſultat eſt inverſe.

Voilà pourquoi, tantôt il n'y a qu'une noire au levé & deux au frappé, & tantôt deux au levé & une ſeule au frappé.

Pour paſſer d'une meſure binaire à une ternaire, ou pour rendre ternaire ce qui eſt binaire, il faut donc retrancher la moitié du levé ou la moitié du frappé à chaque meſure ſimple. (Voyez mon SYSTÈME.) (*De Momigny.*)

PROPREMENT, *adv.* Chanter ou jouer *proprement*, c'eſt exécuter la mélodie françaiſe avec les ornemens qui lui conviennent. Cette mélodie n'étant rien par la ſeule force des ſons, & n'ayant par elle-même aucun caractère, n'en prend un que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enſeignées par les maîtres de *goût du chant*, font ce qu'on appelle les *agrémens du chant français*. (Voyez AGRÉMENT.)

Il n'eſt pas néceſſaire d'avertir que cet article & le ſuivant, faits pour dénigrer le chant français, ſont aujourd'hui ſans application, l'affectation des anciens maîtres de *goût du chant* étant abſolument oubliée de nos jours, où l'on cherche à ſuivre la méthode des Italiens, autant qu'elle peut être appropriée aux paroles françaiſes. (*De Momigny.*)

PROPRETÉ, *ſ. f.* Exécution du chant français avec les ornemens qui lui ſont propres, & qu'on appelle *agrémens du chant*. (Voyez AGRÉMENT.)

PROSLAMBANOMÈNE. Nom du *la* ajouté par les Grecs au-deſſous du *ſi*, par lequel commence le ſyſtème tétracordal. (Voyez l'article ci-après.) (*De Momigny.*)

PROSLAMBANOMENOS.

PROSLAMBANOMENOS. C'étoit, dans la musique ancienne, le son le plus grave de tout le système, un son au-dessous de l'hypate-hypaton.

Son nom signifie *surnuméraire*, *acquise* ou *ajoutée*, parce que la corde qui rend ce son-là fut ajoutée au-dessous de tous les tétracordes, pour achever le diapason ou l'octave avec la mèse, & le diapason ou la double octave avec la nète-hyperboléon, qui étoit la corde la plus aiguë de tout le système (Voy. SYSTÈME.)

PROSODIAQUE, *adj.* Le nome *prosodiaque* se chantoit en l'honneur de Mars, & fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE, *f. f.* Sorte de nome pour les flûtes, & propre pour les cantiques que l'on chantoit chez les Grecs, à l'entrée des sacrifices. Plutarque attribue l'invention des *prosodies* à Clonas, de Tégée selon les Arcadiens, & de Thèbes selon les Béotiens.

(*J. J. Rousseau.*)

PROSODIE. (Voyez PROSODIER.)

PROSODIER. C'est, dans la composition de la musique vocale, observer ponctuellement les longues & les brèves.

La *prosodie* est le *cadencé* des mots; & le *cadencé* des notes est la *prosodie* de la musique.

Si la prosodie de la musique est suivie avec une sorte d'exactitude, les musiciens en sont redevables à leur manière de *sentir* & non à celle de *voir*, ou de concevoir la musique; car d'après l'idée qu'on s'est faite, que le premier temps de la mesure est le *frappé*, il n'en faudroit pas davantage pour intervertir absolument toute la prosodie de la musique, puisqu'une telle croyance est diamétralement opposée à la vérité & à la connoissance de cette *prosodie* qui marche toute du *levé* au *frappé*, le levé étant toujours 1, & le frappé 2.

Voici ce qui arrive à tous les musiciens: ils voient partout 2, 1; 2, 1; c'est-à-dire, deux, un; deux, un; au lieu de voir un, deux; un, deux; 1, 2; 1, 2. Or, il est évident que s'ils n'exécutoient pas au rebours de leur fausse manière de voir, ils intervertiroient partout la marche prosodique & la mesure naturelle de la musique.

Quoique cette vérité soit publiée depuis plus de douze ans, je n'ai pas encore rencontré un professeur qui l'ait comprise, ou qui s'en serve pour enseigner la musique à ses élèves. Chacun d'eux pourroit cependant bien en faire son profit & celui de son écolière, sans confesser que c'est à moi qu'il en doit la découverte.

O routine! ô jalousie! que vous êtes puissantes! La vérité la plus utile aura long-temps tort à vos regards louches & de travers.

La prosodie musicale diffère de la prosodie des langues, en ce que dans celle-ci on trouve plusieurs brèves ou plusieurs longues à côté l'une de l'autre, tandis que dans la musique il n'y a jamais deux levés ou deux frappés consécutifs.

Voici comme on remédie à cette différence. Tout levé de cadence est la place naturelle de la brève, parce que ce levé est la brève musicale.

Tout frappé est la longue musicale, & par conséquent le temps où la longue grammaticale doit être placée.

Quand il se trouve deux brèves de suite, la première se met sur le frappé de la cadence, & la seconde sur le levé de la cadence qui suit. (Voyez les exemples de prosodie qui se trouvent dans les planches.)

C'est par la vitesse des notes que l'on parvient aussi à mettre le cadencé musical d'accord avec le cadencé grammatical. Cette union est non-seulement nécessaire au sens des mots, mais encore fort utile pour faire entendre les paroles chantées, qui, faute de ce soin, se dérobent souvent à l'oreille des spectateurs.

Il y a beaucoup de fautes dans ce que l'on regarde comme très-bien *prosodié*. Ce qui fait qu'on en juge ainsi, c'est qu'on ne jette qu'un coup d'œil superficiel sur cette partie, que l'on croit assez vulgaire pour être généralement sentie. Cependant si l'on vouloit éplucher Gluck lui-même, qui *prosodie* si bien, on trouveroit beaucoup à reprendre, soit dans le récitatif, soit dans les morceaux mesurés.

La prosodie est la base essentielle de la déclamation; elle est le mouvement ou la marche de la parole; c'est elle qui dessine les jointures de ce corps, auquel les accens, les inflexions & l'emphase donnent la proportion, la couleur, la vie & le sentiment.

La musique, qui est une déclamation dans un système de sons, plus étendu, & dont les degrés sont déterminés, n'a pas tout fait, non plus que la déclamation, quand elle a *prosodié* & ponctué la parole. C'est peu qu'elle ait des accens, des inflexions & de l'emphase; c'est peu qu'elle donne à la parole, de la proportion, de la couleur, de la vie & du sentiment, il faut qu'elle ait de la justesse & de la vérité; car cette proportion pourroit n'être pas celle des mots, ces accens n'être pas ceux des paroles, cette couleur n'être pas leur couleur, & cette vie être la vie & le sentiment d'autres objets que ceux que désignent les mots déclamés ou mis en musique. Ce seroit du dessin, de la peinture avec tout ce qui y donne du charme, mais ce ne seroit pas le portrait fidèle de la pensée, renfermée dans les mots que l'on veut rendre; & c'est ce portrait frappant que doivent faire & la déclamation & la musique, pour remplir complétement la tâche qui leur est imposée.

Les longs mots sont funestes pour la musique, & leur prosodie y est souvent estropiée. Il n'y a guère que le récitatif qui puisse les rendre avec exactitude; car dans le chant mesuré, ces mots si longs exige-

roient ſouvent une rapidité de notes & de ſyllabes qui ne s'accordent point avec le deſſin d'une mélodie noble & expreſſive.

Quand Achille dit à Iphigénie, dans l'air : *Non, jamais votre inſenſible cœur ne fut touché de ma tendreſſe extrême;* vous ne *douteriez* pas, il s'arrête ſur la ſyllabe *te* de vous ne *doute-riez* pas, & en conſéquence ce *doute* fait un mauvais effet qu'il eſt difficile d'éviter, quoique ce ſoit un défaut réel; car pour l'éviter, il faudroit précipiter les ſyllabes de ce mot, de manière à faire ſouffrir le chant.

Il faut remarquer que la négation *pas*, qui vient après le conditionnel vous ne *douteriez*, eſt comme la dernière des ſyllabes de ne *douteriez*, en ſorte que *ne douteriez pas* ne forme muſicalement qu'un ſeul mot, relativement à la proſodie; & en conſéquence que c'eſt un mot de cinq ſyllabes, au lieu de trois qui ſe trouvent dans ce mot *douteriez*, parce qu'on ne compte *ri-ez*, que l'on précipite, que comme une ſeule ſyllabe, quoique ces lettres en forment deux. C'eſt là ce qui rend la langue lyrique ſi difficile, & qui la reſtreint dans un cercle beaucoup plus limité que celui de la poéſie ordinaire. (*De Momigny.*)

PROTESIS, *ſ. f.* Pauſe d'un temps long dans la muſique ancienne, à la différence du lemme, qui étoit la pauſe d'un temps bref.

PSALMODIER, *v. n.* C'eſt, chez les Catholiques, chanter ou réciter les pſeaumes & l'office d'une manière particulière, qui tient le milieu entre le chant & la parole : c'eſt du chant, parce que la voix eſt ſoutenue; c'eſt de la parole, parce qu'on garde preſque toujours le même ton.

(*J. J. Rouſſeau.*)

PSALTÉRIUM ou PSALTÉRION. Eſpèce de tympanon dont on joue avec des baguettes d'ivoire, ou des baguettes de bois garnies en peau.

Chaque note a deux cordes de laiton ou de fil de fer, comme un piano a deux cordes.

Le *pſaltérion* a la forme d'un triangle tronqué par en haut, parce qu'elle eſt beaucoup moins aiguë que celle du triangle.

PYCNI, PYCNOI. (Voyez ÉPAIS.)

PYTHAGORICIENS, *ſ. m. pl.* Nom d'une des deux ſectes dans leſquelles ſe diviſoient les théoriciens dans la muſique grecque; elle portoit le nom de Pythagore, ſon chef, comme l'autre ſecte portoit le nom d'Ariſtoxène. (Voyez ARISTOXÉNIENS.)

Les *Pythagoriciens* fixoient tous les intervalles, tant conſonnans que diſſonans, par le calcul des rapports. Les Ariſtoxéniens, au contraire, diſoient s'en tenir au jugement de l'oreille; mais au fond, leur diſpute n'étoit qu'une diſpute de mots; & ſous des dénominations plus ſimples, les moitiés ou les quarts de ton des Ariſtoxéniens, ou ne ſignifioient rien, ou n'exigoient pas des calculs moins compoſés que ceux des limma, des comma, des apotomes fixés par les *Pythagoriciens*. En propoſant, par exemple, de prendre la moitié d'un ton, que propoſoit un Ariſtoxénien? Rien ſur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe. Ou il ne ſavoit ce qu'il vouloit dire, ou il propoſoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 & 9. Or, cette moyenne proportionnelle eſt la racine carrée de 72, & cette racine carrée eſt un nombre irrationnel : il n'y avoit aucun autre moyen poſſible d'aſſigner cette moitié de ton que par la géométrie, & cette méthode géométrique n'étoit pas plus ſimple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *Pythagoriciens*. La ſimplicité des Ariſtoxéniens n'étoit qu'apparente; c'étoit une ſimplicité ſemblable à celle du ſyſtème de M. Boiſgelou, dont il ſera parlé ci-après. (Voyez INTERVALLE, SYSTÈME.)

(*J. J. Rouſſeau.*)

Q.

QUADRIVOQUE, *adj. de tout genre.* Il se dit, dans la *Théorie de M. de Momigny*, qui a inventé ce terme, d'une mélodie qui fait en tout ou en partie l'office de quatre voix, non simultanément, mais successivement; car qui dit *mélodie*, dit *succession de sons*.

Le chant procède par intervalles harmoniques ou par intervalles inharmoniques : or, comme chaque partie n'a foncièrement qu'une seule note dans chaque accord, il s'ensuit qu'elle ne peut passer d'une note à l'autre du même accord sans sortir de ses limites & de ses fonctions d'*univoque*. Elle devient donc *bivoque* lorsqu'elle s'empare des deux degrés consécutifs de l'accord; *trivoque* quand elle en parcourt trois notes; *quadrivoque* si elle passe par quatre de ses cordes; *quintivoque* si elle en fait entendre cinq, & enfin *sextivoque* ou *septivoque*, ou *octivoque*, selon la quantité de degrés différens qu'elle embrasse & emploie.

Ut ré, *ut si*, qui sont des intervalles mélodiques, ne supposent chacun qu'une seule voix, & sont des cadences mélodiques & *univoques*; mais *ut mi* est une cadence harmonique & *bivoque*, parce qu'elle pourroit être distribuée à deux voix différentes, l'une faisant l'*ut*, l'autre le *mi*.

Par la même raison, *ut mi sol* est *trivoque*, *ut mi sol ut*, *quadrivoque*, *ut mi sol ut mi*, *quintivoque*, *ut mi sol ut mi sol*, *sextivoque*, & ainsi de suite.

Dans le système tétracordal des Anciens, on se renfermoit davantage dans les cadences univoques que depuis la découverte de l'harmonie & la pratique habituelle des accords.

Que l'on compare les airs tyroliens au plain-chant ou à l'ancienne musique grecque, & l'on verra combien est sensible la différence des systèmes d'après lesquels ces chants sont formés. Je cite particulièrement les airs du Tyrol, parce qu'ils sont plus harmoniques encore que ceux des autres contrées. (Voyez-en les exemples dans le volume des planches, en consultant la table qui s'y trouve, pour les trouver plus facilement.)

Ces airs ne sont en quelque sorte que des accords dont on parcourt les différens degrés en formant avec une seule voix l'office de plusieurs, ce qui dénote le sentiment & l'habitude de l'harmonie à un très-haut point, résultat naturel de ce que ces peuples chantent presque toujours *en partie*, des choses simples à la vérité & fort limitées, mais néanmoins très-harmonieuses.

Il y a dans la contexture d'un chant *polivoque*, c'est-à-dire, qui embrasse le cadencé de plusieurs voix, une finesse de dialectique, révélée par l'instinct musical, qui est surprenante, & dont on ne peut se faire d'idée ni se rendre compte qu'en étudiant la théorie de l'auteur de cet article.

Il faut savoir que, dans un chant *polivoque*, on y observe, autant que cela est nécessaire, les mêmes règles qu'il faut pratiquer pour écrire correctement & logiquement, à deux, à trois ou à quatre parties. (*De Momigny.*)

QUADRUPLE-CROCHE, *s. f.* Note de musique valant le quart d'une croche ou la moitié d'une double-croche. Il faut soixante-quatre *quadruples-croches* pour une mesure à quatre temps, mais on remplit rarement une mesure & même un temps de cette espèce de notes. (Voyez VALEUR DES NOTES.) (*J. J. Rousseau.*)

QUADRUPLES-CROCHES. Notes crochées quatre fois ou à quatres crochets, ou à quatre barres qui en tiennent lieu quand elles sont plusieurs de suite dans la musique instrumentale, ou, dans la musique vocale, lorsqu'elles se font sur une même syllabe. Ce ne sont de *quadruples-croches* que pour la figure, car pour la valeur, ce sont des huitièmes de croche. (*De Momigny.*)

QUANTITÉ. Ce mot, en musique de même qu'en prosodie, ne signifie pas le nombre de notes ou de syllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir. La *quantité* produit le rhythme, comme l'accent produit l'intonation. Du rhythme & de l'intonation résulte la mélodie. (Voyez MÉLODIE.) (*J. J. Rousseau.*)

Le mot *accent* désigne moins l'intonation qu'une de ses *quantités* : il y a donc un défaut de justesse dans l'emploi que Rousseau fait ici de ce mot; mais ce défaut s'excuse parce que nous manquons de terme pour rendre exactement l'idée qu'il veut exprimer ici par ce mot *accent*. *Ton* & *intonation* étant les seuls qui puissent le remplacer, il a voulu éviter de dire que le ton produit l'*intonation*, parce qu'il regarde cette manière de s'exprimer comme équivalant à celle-ci, le *ton* produit le *ton*. Il eût fallu dire, ce me semble, le *degré du son* produit l'*intonation*; l'*accent* y donne la *couleur* ou la *force*. (*De Momigny.*)

QUARRÉ, *adj.* On appeloit autrefois B *quarré* ou B *dur* le signe qu'on appelle aujourd'hui *béquarre*. (Voyez B.)

QUARRÉ, ÉE, *adj.* Les phrases *quarrées* sont celles de quatre mesures, & même toutes celles qui peuvent se diviser en deux nombres entiers, comme deux, six & huit, mais non au-delà, comme dix ou quatorze, parce que les demi-phrases ne peuvent être ni de cinq, ni de sept mesures, sans avoir un rhythme boiteux, ce qui est le contraire du *quarré*, qui exige que les deux moitiés ou hémistiches soient égaux & se balancent également. (*De Momigny.*)

QUARRÉE ou BRÈVE, *adj. pris substantivement.* Note qui tire son nom de sa figure. Dans nos anciennes musiques, elle valoit tantôt trois rondes ou semi-brèves, & tantôt deux, selon que la prolation étoit parfaite ou imparfaite. (Voyez PROLATION.)

Maintenant, la *quarrée* vaut toujours deux rondes, mais on l'emploie assez rarement.

(*J. J. Rousseau.*)

QUART-DE-SOUPIR, *s. m.* Valeur de silence qui marque, comme le porte son nom, la quatrième partie d'un soupir, c'est-à-dire, l'équivalent d'une double-croche. (Voy. SOUPIR, VALEUR DES NOTES.)

(*J. J. Rousseau.*)

QUART-DE-TON, *s. m.* Intervalle introduit dans le genre enharmonique par Aristoxène, & duquel la raison est sourde. (Voyez ÉCHELLE, ENHARMONIQUE, INTERVALLE, PYTHAGORICIENS.)

Nous n'avons ni dans l'oreille, ni dans les calculs harmoniques, aucun principe qui nous puisse fournir l'intervalle exact d'un *quart-de-ton;* & quand on considère quelles opérations géométriques sont nécessaires pour le déterminer sur le monocorde, on est bien tenté de soupçonner qu'on n'a peut-être jamais eu de *quart-de-ton* juste, ni par la voix, ni sur aucun instrument.

Les musiciens appellent aussi *quart-de-ton* l'intervalle qui, de deux notes à un ton l'une de l'autre, se trouve entre le bémol de la supérieure & le dièse de l'inférieure; intervalle que le tempérament fait évanouir, mais que le calcul peut déterminer.

Ce *quart-de-ton* est de deux espèces; savoir, l'enharmonique majeur, dans le rapport de 576 à 625, qui est le complément de deux semi-tons mineurs au *ton* majeur; & l'enharmonique mineur, dans la raison de 125 à 128, qui est le complément des deux mêmes semi-tons mineurs au *ton* mineur. (*J. J. Rousseau.*)

QUART-DE-TON. Rien n'est plus judicieux que l'observation que fait ici Rousseau, car il est certain que *le quart-de-ton n'est point un intervalle de la musique.* Quant à la différence du dièse de la note au-dessous au bémol de celle qui est un ton au-dessus, elle est loin de former un *quart-de-ton*, & cet intervalle est l'un de ceux dont il faut bien se garder, car il ne fait nullement partie des degrés de l'échelle musicale, puisque, d'après notre organisation, cette échelle ne peut renfermer que des semi-tons pour les plus petits de ses intervalles.

Ainsi, quoiqu'il soit possible de faire usage d'intervalles différemment tempérés & de ceux qui ne le sont pas, les infiniment petits qui résultent de ces différences sont tous considérés comme nuls, & l'on ne peut passer d'un de ces intervalles à celui qui s'en rapproche le plus, sans détoner & sans blesser l'oreille. D'où il faut conclure, qu'à supposer qu'on fasse un *fa* ♯ sur le violoncelle, & qu'on ait à y faire succéder un *sol* ♭, il ne faut ni descendre ni baisser l'intonation de ce *fa* ♯, quelle qu'elle soit, pour passer de l'un à l'autre, mais garder la même position pour tous deux; & réciproquement pour aller d'un *sol* ♭ à un *fa* ♯.

Cette observation est bien essentielle à faire à tout exécutant qui, voulant chercher le mieux, trouveroit ainsi le plus mal, en haussant ou baissant l'intonation. Le plaisir que nous cause ce que l'on a coutume d'appeler *une transition enharmonique*, quoiqu'il n'y ait point d'enharmonique dans ce passage d'un ton à un autre, ne provient donc nullement de l'emploi d'un intervalle plus petit qu'un semi-ton, mais de la différente signification que prend une note que l'on métamorphose de *fa* ♯ en *sol* ♭, ou de *sol* ♭ en *fa*, ou de *la* ♯ en *si* ♭, ou de *si* ♭ en *la* ♯, & ainsi des autres.

Il en est de même aussi de la métamorphose d'un *fa* en *mi* ♯, ou d'un *mi* ♯ en *fa*, ou d'un *si* naturel en *ut* ♭, ou d'un *ut* ♭ en *si*, &c.

Il faut donc bannir l'idée du *quart-de-ton* de tous ces passages, comme de la musique, où il ne peut avoir d'emploi. (*De Momigny.*)

QUARTE, *s. f.* La troisième des consonnances dans l'ordre de leur génération. La *quarte* est une consonnance parfaite; son rapport est de 3 à 4; elle est composée de trois degrés diatoniques formés par quatre sons, d'où lui vient le nom de *quarte.* Son intervalle est de deux *tons* & demi; savoir, un *ton* majeur, un *ton* mineur, & un semi-ton majeur.

La *quarte* peut s'altérer de deux manières; savoir, en diminuant son intervalle d'un semi-ton, & alors elle s'appelle *quarte-diminuée* ou *fausse-quarte;* ou en augmentant d'un semi-ton ce même intervalle, & alors elle s'appelle *quarte-superflue* ou *triton*, parce que l'intervalle en est de trois tons pleins: il n'est que de deux *tons*, c'est-à-dire, d'un *ton*, & de deux semi-tons dans la *quarte-diminuée;* mais ce dernier intervalle est banni de l'harmonie, & pratiqué seulement dans le chant.

Il y a un accord qui porte le nom de *quarte* ou *quarte & quinte.* Quelques-uns l'appellent accord de onzième: c'est celui où, sous un accord de septième, on suppose à la basse un cinquième son, une quinte au-dessous du fondamental: car alors ce fondamental fait quinte, & sa septième fait onzième avec le son supposé. (Voyez SUPPOSITION.)

Un autre accord s'appelle *quarte-superflue* ou *triton.* C'est un accord sensible dont la dissonance est portée à la basse: car alors la note sensible fait triton sur cette dissonance. (Voyez ACCORD.)

Deux *quartes* justes de suite sont permises en composition, même par mouvement semblable, pourvu qu'on y ajoute la sixte; mais ce sont des passages dont on ne doit pas abuser, & que la basse fondamentale n'autorise pas extrêmement. (*J. J. Rousseau.*)

QUARTE. (Intervalle. (*Théorie de J. J. de Momi-*

gny.) C'eſt, dit Rouſſeau, la troiſième des conſonnances dans l'ordre de leur génération. (Voyez MONOCORDE, RÉSONNANCE DU CORPS SONORE & HARMONIQUES.)

La *quarte*, ajoute-t-il, eſt une conſonnance parfaite; ſon rapport eſt de 3 à 4, &c.

Dans la génération harmonique, après le rapport de $\frac{1}{1}$ à $\frac{1}{2}$ qui donne l'octave, & celui de $\frac{1}{2}$ à $\frac{1}{3}$ qui donne la quinte, vient en effet celui de $\frac{1}{3}$ à $\frac{1}{4}$ qui donne la *quarte* juſte; mais cette *quarte*, priſe à part, n'eſt jamais une conſonnance parfaite, pas même une conſonnance, mais au contraire une *diſſonance réelle.*

Dans *ut mi ſol ut*, où l'*ut* ne ſe trouve pas en qualité de *quarte*, mais comme étant l'octave ou réplique de l'*ut* au-deſſous, alors cet *ut*, conſonnant avec ſon octave & avec la ſixte au-deſſous, qui eſt *mi*, n'eſt point inquiété ſur ſa qualité de *quarte* de *ſol*, dont on fait abſtraction, & ſur laquelle on ferme les yeux; cependant, comme on ne peut également fermer les oreilles ſur ce défaut, il eſt certain que cette *quarte* nuit à l'effet de l'accord parfait, dans lequel, pour avoir une perfection complète, il faudroit, *ce qui eſt impoſſible*, que *ſol* y ſonnât comme tierce de *mi*, ſans ſonner comme quinte d'*ut*, & que l'*ut* d'en haut ne s'y entendît que comme octave d'*ut* & comme ſixte de *mi*, ſans y être ſenti comme *quarte* du *ſol*. En conſéquence, l'accord parfait n'eſt que le moins imparfait de tous les accords qui ont quatre parties, ou quand on ne répète pas l'*ut* à l'octave, que le moins imparfait des accords compoſés de deux tierces.

Il faut convenir pourtant que cette *quarte* nuit bien moins à l'accord parfait, que l'octave n'y eſt utile; *ut mi ſol* fait moins de plaiſir qu'*ut mi ſol ut*; ce qui s'explique par les deux conſonnances que la préſence de cet *ut* y ajoute, ſavoir, $\frac{ut}{ut}$ & $\frac{ut}{mi}$.

La *quarte* ſe nomme *quarte*, parce qu'elle eſt compoſée de quatre degrés, *ſol la ſi ut*, *ſol ut*, & non pas de trois, comme le dit Rouſſeau, qui croit ne devoir pas compter le point de départ pour un; parce que, lorſqu'on part d'un lieu, on ne dit pas qu'on a fait deux lieues quand on n'en a fait qu'une encore, & l'on ne compte pas quatre lieues à la fin de la troiſième. Mais ici on ne conſidère pas la *quarte ut* comme étant partie de *ſol* & arrivée à *ut*, mais on compte les degrés qui ſont à partir de *ſol* juſqu'à l'*ut*, ce qui donne quatre degrés, *ſol la ſi ut*, & fait ainſi
1 2 3 4
juſtement nommer *ut quarte* du *ſol* au-deſſous; autrement, dans la manière de compter de Rouſſeau, *ut* ne ſeroit qu'à la tierce de *ſol*, *la* étant le premier, *ſi* le ſecond, *ut* le troiſième.

Deux *quartes* juſtes de ſuite ſont permiſes en compoſition, même par mouvement ſemblable, à ce qu'on lit à l'article *Quarte* de Rouſſeau, pourvu qu'on y ajoute la ſixte. Rouſſeau veut-il parler d'une ſuite d'accords de tierces & de ſixtes, telle que la ſuivante?

Ut	*ré*	*mi*	*fa*	:	*fa*	*mi*	*ré*	*ut.*
Sol	*la*	*ſi*	*ut*	:	*ut*	*ſi*	*la*	*ſol.*
Mi	*fa*	*ſol*	*la*	:	*la*	*ſol*	*fa*	*mi.*

Dans cette ſuite d'accords, il ſe trouve en effet une ſuite de *quartes*, lorſque l'on calcule la première partie ſur la ſeconde, parce qu'alors il en réſulte cette ſuite de quartes:

Ut	*ré*	*mi*	*fa*	:	*fa*	*mi*	*ré*	*ut*
Sol	*la*	*ſi*	*ut*	:	*ut*	*ſi*	*la*	*ſol*

dont chacune, à compter de la ſeconde, ſeroit une faute de compoſition, ſi la baſſe n'y remédioit. Mais la baſſe y étant, en calculant ſur cette partie les deux autres, cet exemple n'offre plus que des tierces & des ſixtes; les *quartes* étant alors comme non avenues, en ce qu'elles ne réſultent que ſecondairement des ſixtes $\frac{ut\ \ ré\ \ mi\ \ fa}{mi\ \ fa\ \ ſol\ \ la}$.

Il n'en ſeroit pas de même ſi ces *quartes* portoient comme telles ſur la baſſe; car, réſultant alors du principal effet, il y auroit une faute de compoſition dès le ſecond accord de *quarte* & ſixte, & une de plus à chacun des ſuivans.

EXEMPLE.

Ut	*ré*	*mi*	*fa*	:	*fa*	*mi*	*ré*	*ut.*
La	*ſi*	*ut*	*ré*	:	*ré*	*ut*	*ſi*	*la.*
Mi	*fa*	*ſol*	*la*	:	*la*	*ſol*	*fa*	*mi.*

En réſumé, voici quel eſt le ſervice que la ſixte rend à la *quarte*, lorſqu'elle eſt appelée pour la légitimer. Elle fait qu'une *quarte nue*, qui ſeroit une faute ſi l'on débutoit par elle, devient ſupportable en s'ajoutant au-deſſus, & fort douce en s'ajoutant deſſous, parce qu'alors il ceſſe d'y avoir une *quarte* ſur la baſſe.

Mais il eſt impoſſible à la ſixte de faire ceſſer le défaut d'harmonie qui réſulte d'une ſuite d'accords de *quarte* & ſixte; car deux *quartes* conſécutives, entre la baſſe & une partie quelconque, détruiſent l'union qui doit régner entr'elles pour qu'elles ne forment point deux touts qui ſe repouſſent mutuellement, & pour qu'elles ſoient en harmonie; ce à quoi les parties ſont aſtreintes envers la baſſe, parce que, ſans cette condition, elles deviennent chacune un tout & ceſſent par conſéquent d'être des parties.

Il eſt donc faux que deux *quartes* de ſuite ſoient permiſes en compoſition, même à la faveur d'une ſixte, & il eſt fort égal, pour la ſuite d'accords de tierce & de ſixte, que la baſſe fondamentale l'autoriſe ou non, les règles fauſſes qu'on a établies à ce ſujet ne peuvent détruire les lois immuables de l'harmonie dont mon *Syſtème* ſe compoſe. (*De Momigny.*)

QUARTE DE NASARD. Jeu de l'orgue qui ſonne la

quarte au-dessus du *nasard*. C'est l'un des jeux qu'on nomme de *mutation ;* il est à l'octave du *prestant*.

Ses basses sont à cheminée, & ses dessus ouverts; on le fait aussi en fuseau, comme le nasard lui-même.

QUARTER, *v. n.* C'étoit, chez les anciens musiciens, une manière de procéder dans le déchant ou contre-point, plutôt par quartes que par quintes: c'étoit ce qu'ils appeloient, par un mot latin plus barbare encore que le français, *diatesseronare.*

(*J. J. Rousseau.*)

QUARTER. Dans l'*organisation* du chant, c'est-à-dire, dans l'addition d'une partie ou de plusieurs au-dessus de celle du plain-chant, où l'on se proposoit d'imiter les jeux de l'orgue & la résonnance du corps sonore, ou l'on vouloit faire de l'harmonie & du contre-point.

Ces deux choses ne sont-elles pas la même, au fond?

Il s'en faut de beaucoup, & c'est ce qui me donne lieu de faire cet article, qui mérite d'être lu attentivement, comme renfermant des vérités très-essentielles.

On peut ajouter des parties à un tout, non pour être distinguées, comme étant chacune l'une des parties sensibles de ce tout, mais pour modifier seulement l'effet qui en résulte, & qui doit être tellement *un*, que ce seroit un défaut réel que l'on aperçût aucune de ces parties qui doivent toutes être inaperçues dans cette *unité*, qui doit paroître simple, quoiqu'étant composée.

Je m'explique:

Quand on fait parler ensemble, dans un orgue, le bourdon, le prestant, le nasard, la doublette & la *tierce*, qu'arrive-t-il? Que l'*ut*, qui est comme 1, est accompagné d'un autre qui est sa moitié & qui sonne son octave; d'un *sol*, qui est comme son tiers & qui sonne la quinte de son octave; d'un troisième *ut*, qui est comme son quart, & qui sonne sa double octave; & enfin, d'un *mi*, qui est comme son cinquième, & sonne la tierce majeure de sa double octave.

EXEMPLE.

Ut	*ut*	*sol*	*ut*	*mi*
1	2	3	4	5
Bourdon.	Prestant.	Nasard.	Doublette.	Tierce.

De cet ensemble de sons différens, que résulte-t-il?

La sensation unique de l'*ut* 1, parce que les quatre autres sensations se résolvent dans celle-là qui les absorbe toutes, quand les *jeux* sont bien proportionnés entr'eux & parfaitement d'accord.

Cette harmonie-là est donc de l'harmonie *sans parties*, quoiqu'il y en ait continuellement cinq différentes dans une semblable musique; mais quatre sont nulles, parce qu'elles ne sont point saisies par l'oreille, dont toute l'attention se porte sur l'*ut* 1. C'est ce qui arrive également *dans la résonnance du corps sonore*, qu'on ne fait qu'imiter en partie avec les jeux de l'orgue, puisque quand on fait parler l'*ut* 1 sans qu'on cesse d'avoir cette sensation unique, son octave, la quinte de celle-ci, qui est la douzième du son fondamental, sa quinzième, sa dix-septième, sa dix-neuvième, sa vingt-unième, sa vingt-deuxième, sa vingt-troisième, sa vingt-quatrième & les octaves de ces intervalles résonnent en même temps, sans que l'oreille s'en aperçoive, quoiqu'il lui soit possible de discerner tous ces sons les uns des autres, & qu'elle les discerne, en effet, quand assez exercée pour faire abstraction de la sensation principale, elle s'occupe successivement de chacune des autres, qui toutes sont infiniment plus foibles & plus fugitives que cette sensation principale.

La nature, en donnant à chaque corps sonore la faculté de se diviser de lui-même en ses diverses aliquotes, & de résonner dans chacune de ces parties, comme en autant de cordes séparées, a donc voulu *organiser* le son, puisque ce qui arrive dans cette *résonnance* s'imite dans le mélange des jeux de l'orgue; mais ce son *organisé* demeure comme simple dans ces deux cas, & c'est pourquoi les procédés de l'organisation ne sont pas les mêmes que ceux de la *composition*, quoiqu'ils aient beaucoup de rapport entr'eux.

Rapport de la résonnance du corps sonore avec l'organisation & la composition.

Quand la composition veut former l'accord parfait de *sol* dans un grand orchestre, voici ce qu'elle fait:

Elle dit aux contre-basses, sonnez le *sol* 1.
Elle dit aux basses ou violoncelles, sonnez le *sol* 2.
Aux secondes quintes, sonnez le *ré* 3, & aux premières, sonnez le *sol* 4.
Aux bassons, elle dit, sonnez le *sol* 4 & le *si* 5.
Aux seconds cors, elle dit, sonnez le *sol* 4.
Aux premiers, sonnez le *ré* 6.
Aux trompettes, sonnez le *sol* 8 & le *si* 10.
Aux secondes clarinettes, sonnez le *si* 10, & aux premières le *ré* 12.
Aux seconds violons, sonnez le *si* 10.
Aux premiers violons, sonnez le *sol* 16.
Aux seconds hautbois, sonnez le *ré* 12.
Aux premiers, le *si* 20.
Aux secondes flûtes, sonnez le *si* 20.
Aux premières, le *sol* 32.

En sorte qu'au total on entend à la fois:

1,	2,	3,	4,	5,	6,	8,	10,	12,	16,	20,	32.
Sol	*sol*	*ré*	*sol*	*si*	*ré*	*sol*	*si*	*ré*	*sol*	*si*	*sol*.

C'est précisément ce que l'on entend aussi dans un grand orgue de trente-deux pieds, & dans la résonnance d'une corde qui sonne le *sol* le plus grave du piano.

Voilà donc la ressemblance.

Ce qui a lieu sur le *sol*, que nous avons pris ici pour exemple, arrive sur toutes les touches de l'octave la plus grave de l'orgue & sur toutes les touches du clavier, à l'exception que plus on va vers l'aigu, plus il y a de sons graves qui sont supprimés dans l'accord parfait de chacune de ces notes.

Il en est de même aussi dans la résonnance du corps sonore; plus le son principal du corps sonore est aigu, & moins il a d'harmoniques. Les choses sont donc absolument semblables ici de part & d'autre, hors que, dans la composition, les sons concomitans & accompagnateurs du son principal ne sont pas là seulement pour le nourrir ou le modifier, comme dans l'orgue & dans la résonnance du corps sonore, où on ne les discerne point dans la sensation générale qu'on éprouve, mais des sons expressément ajoutés pour former des parties distinctes sous le DESSUS, qui est alors *la partie principale*, comme étant celle qui captive plus particulièrement l'attention.

La nature & le facteur d'orgues nourrissent ou fortifient donc un son grave, par des accompagnemens internes que l'on ne distingue généralement pas du son fondamental, & le compositeur accompagne un son aigu d'autres sons qui le font valoir, & qui forment des parties externes & très-sensibles qui se partagent l'attention selon leur importance.

Dans un accord isolé & sans suite, ces choses peuvent être absolument les mêmes dans ces trois cas; mais quand il s'agit de former un discours musical, ou plutôt de faire marcher à la fois, & comme ne formant qu'un seul tout, huit ou seize de ces discours à la fois, en ayant bien la sensation de chacun, alors les procédés de la composition diffèrent de ceux de l'organisation & de la conduite que tient la nature dans la résonnance du corps sonore.

Pourquoi cela?

C'est que dans le fait de l'organisation, comme dans la résonnance du corps sonore, chaque corde ou chaque touche n'offre qu'un son isolé & indépendant qui n'a point le caractère d'une tonique, d'une dominante, ou de telle autre corde du ton que ce soit, mais est seulement un son organisé ou organisable; au lieu que dans la composition, tout devenant *relatif* & *dépendant*, cet isolement, cette indépendance cessent entièrement, & de-là résultent les règles de l'harmonie & du contre-point.

Il ne s'agit donc pas seulement, dans l'harmonie, d'harmoniser un son, mais il faut qu'il soit harmonisé relativement à ce qui le précède, pour qu'il puisse régulièrement en être la suite.

L'opération du compositeur est donc bien autrement raisonnée que celle machinale du facteur d'orgues.

C'est plus par préjugé que par raisonnement que l'on s'abstient, dans la facture de l'orgue, de faire des jeux qui sonnent la septième mineure ou la neuvième majeure, & que l'on s'y renferme uniquement dans les octaves, les quintes justes & les tierces majeures; car il est plus que probable que les données sensibles de la résonnance du corps sonore pourroient chacune avoir leur jeu, tout aussi bien que l'octave, la quarte & la tierce majeure, puisque cette septième & cette neuvième existent dans cette résonnance sans en détruire l'unité, si ce n'est lorsqu'on décompose le son comme on décompose un rayon de lumière, en en considérant séparément les parties; opération pour laquelle l'oreille n'a nullement besoin de prisme, mais seulement d'être assez exercée à abstraire les sons concomitans du principal pour les distinguer pendant la durée de celui-ci.

Mais l'idée que la dissonance n'est pas dans la nature, l'a fait repousser de l'*organisation*, d'autant plus qu'il est généralement répandu, que le corps sonore ne donne que l'accord parfait, quoique rien ne soit plus faux, puisqu'on y entend très-distinctement la septième mineure foible & la neuvième majeure.

Mais les erreurs règnent encore long-temps après que la vérité s'est fait entendre, parce qu'elle n'arrive que fort tard aux oreilles de la foule, qui ne la reçoit que comme un préjugé; car tout est généralement préjugé pour ceux qui croient avant de raisonner; car un préjugé n'est qu'une chose accueillie par l'homme avant que sa raison en ait examiné la réalité & approuvé la croyance.

D'Alembert, tout grand philosophe & tout grand géomètre qu'il étoit, a cependant partagé les préjugés de Rameau sur la dissonance, puisqu'à l'exemple de ce musicien, il lui donne une origine artificielle, quoique, depuis le P. Marin Mersenne, il fût reconnu que la septième est au nombre des harmoniques sensibles de la résonnance du corps sonore.

En conséquence, les vérités physiques elles-mêmes ont donc bien de la peine à prendre jusque chez les académiciens, les géomètres & les philosophes. C'est bien autre chose encore quand il s'agit de les faire adopter aux musiciens qui se laissent conduire par une aveugle routine.

Quand il s'agissoit d'*organiser* le plain-chant & non de l'*harmoniser*, & d'y ajouter un contre-point, on pouvoit y faire constamment des octaves, des quintes & des quartes, pour imiter ce que fait la nature dans la résonnance du corps sonore; mais pour le déchant ou *discant*, pour la composition, l'harmonie ou le contre-point, c'est une toute autre affaire.

Il ne s'agit plus alors de poser l'accord parfait majeur en tout ou en partie sur chacune des notes du plain-chant, mais de faire une contre-musique ou plusieurs, de l'effet desquelles il résulte un seul & même tout, une seule & même musique, & non plusieurs touts ou plusieurs musiques. (Voyez SYSTÈME DE J. J. DE MOMIGNY.) (*De Momigny.*)

QUARTETTO. (Voyez QUATUOR.)

QUATERNAIRE. *Le sacré quaternaire*, dit de Pythagore, comprend les nombres 1, 2, 3, 4, qui désignent les proportions relatives de l'octave, de la quinte & de la quarte. Ces nombres répondent aux notes

UT ut *sol* *ut.*
1 2 3 4.

Dans ces nombres on a, de 1 à 2, la proportion canonique de l'octave, qui, prise au grave, est dans la proportion d'un à deux; &, à l'aigu, dans celle d'un entier à sa moitié, $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$.

En conséquence, on trouve donc dans 1, 2, le principe de la progression double, ou de la sous-double, en prenant chaque chiffre pour dénominateur d'une fraction qui a l'unité pour numérateur.

EXEMPLE.

Numérateurs $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$
Dénominateurs

De 2 à 3 on a la proportion de la quinte, qui, prise au grave, est effectivement comme deux sont à trois, & à l'aigu, comme la moitié de la corde $\frac{1}{2}$ est au tiers de cette corde $\frac{1}{3}$.

Ce qui fait qu'on a, dans 2, 3, le principe de la progression triple ou de la sous-triple.

Or, le système musical naissant tout entier de ces deux progressions, *le sacré quaternaire* est donc la clef de la musique, & c'est avec raison que les Anciens le nommoient *sacré*, & ne le révéloient qu'à ceux qui étoient admis aux mystères cachés & profonds de la science.

De 3 à 4 on a la proportion canonique de la quarte, qui est comme 3 sont à 4, lorsqu'on la prend en descendant, & comme un tiers est à un quart lorsqu'on la prend en montant.

De 1 à 3 on a la proportion canonique de la douzième, qui est l'octave au-dessous de la quinte au-dessous, ou l'octave au-dessus de la quinte au-dessus de $\frac{1}{1}$ à $\frac{1}{3}$.

Enfin, de 1 à 4, on a la proportion canonique de la double octave, qui, prise au grave, est en effet comme 1 est à 4, ou comme une corde d'un pouce est à une corde de quatre pouces, & à l'aigu, comme une corde entière est à son quart.

Il n'est pas étonnant que les Anciens, frappés d'admiration en voyant que ce beau système musical naissoit tout entier des proportions répétées que désignent les nombres 1, 2, 3, 4, aient donné le nom de *musique* à cette science, comme étant, parmi celles auxquelles les Muses présidoient, la plus digne de porter leur nom, ou qu'ils aient nommé musique tout ce qui dénote de l'ordre & de l'harmonie.

(*De Momigny.*)

QUATORZIÈME, *s. f.* Réplique ou octave de la septième. Cet intervalle s'appelle *quatorzième*, parce qu'il faut former quatorze sons pour passer diatoniquement d'un de ses termes à l'autre. (*J. Rousseau.*)

QUATRIÈME NOTE DU TON. (*Théorie de M. de Momigny.*) On nomme ainsi la note qui est la troisième en rang dans la hiérarchie que la nature a établie entre les sept notes. (Voyez TON.)

Son nom de *quatrième note* & de *quarte* lui vient de ce qu'elle est la quarte de la tonique & la quatrième de l'octave de cette note.

Etant au-dessous de la cinquième note de cette octave, on l'appelle aussi sous dominante; &, d'après des vues que l'on croit profondes, quelques-uns lui donnent aussi quelquefois le nom de dominante en dessous, & cela parce que Rameau a voulu lui faire jouer un grand rôle comme fondamentale du prétendu accord direct *fa la ut ré.*

Cette quatrième note, en UT, est *fa.*

Fa, disoit Framery, est la quatrième note de la gamme d'*ut*, dans notre système, *altéré* par plusieurs espèces de tempéramens; mais quoique cette note soit placée au quatrième degré de cette gamme, elle devroit être regardée comme la première, car elle est la véritable tonique du premier tétracorde de la prétendue gamme d'*ut*. Le semi-ton majeur, *mi fa*, 15, 16, dont on la fait précéder, en est la preuve. (Voyez l'article FA, 2e. colonne, page 542.)

On croiroit que c'est l'esprit de Framery qui est altéré, en lui entendant tenir un semblable langage; mais il ne parloit ainsi, que soufflé par l'abbé Feytou. Celui-ci prétendoit, bon gré malgré, que le système musical eut pour type la résonnance du corps sonore & les données justes ou fausses du monocorde, divisé d'après la suite des aliquotes $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{11}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{13}$, &c., jusqu'à l'infini.

Les musiciens de tous les temps ont résisté, ainsi que la nature leur commandoit de faire, à toutes ces prétentions fondées en apparence, mais pourtant très-erronées des savans & des philosophes, qui n'avoient point d'oreilles ou qui en avoient de trop longues pour être juges ou législateurs en musique. Ces musiciens ont tous unanimement senti que plusieurs des données du monocorde ne pouvoient être admises dans le système mélodique, qui doit avoir pour premier approbateur la conscience musicale, qui n'est autre chose que ce qu'on nomme vulgairement *une oreille juste*, & qui est à la musique ce qu'un esprit droit & un jugement sain sont pour le discours & pour tout ce qui tient au raisonnement.

Aristoxène & Ptolomée étoient parfaitement d'accord sur le rejet de ces données fausses du monocorde & de tout instrument tel que le cor, la trompette, dont la colonne d'air n'est pas rectifiée dans ses écarts par le doigté ou tout autre moyen.

Chez les Grecs, comme chez nous, le système musical se formoit d'une suite de quartes ou de quintes & d'octaves. La quarte, chez les Anciens comme chez les

les Modernes, étoit dans le rapport de 3 à 4, c'est-à-dire, formée d'après l'intervalle que donne le tiers & le quart de la corde, comparés l'un a l'autre; ce qui, à supposer que la corde se nomme *ut*, donne *sol* pour le tiers & *ut* au-dessus pour le quart.

L'oreille ayant naturellement adopté cette espèce de quarte, comme juste, parce qu'elle est vraiment telle, elle ne peut souffrir une autre quarte, ou trop peu différente pour être une quarte superflue, & pas assez conforme à celle-ci pour pouvoir être sentie comme juste.

En vain l'abbé Feytou, après plusieurs autres, veut insister pour nous faire adopter sans choix toutes les données du monocorde, sous prétexte que c'est la nature qui nous parle par la voix de cette corde. Notre organisation nous parle plus haut que tout cela, & nous fait justement regarder comme sophistique tout ce que l'on décide contre son aveu; car cette organisation est bien plus immédiatement la nature à notre égard, que la résonnance du corps sonore & les divisions du monocorde, qui donnent des intervalles faux & sentis comme tels, depuis qu'il y a des oreilles & des corps sonores.

Ennemi déclaré des préjugés que la raison ne me force point de respecter, j'eusse embrassé avec transport le système philosophique des monocordistes, s'il eût pu cadrer avec une oreille juste; mais n'étant pas sourd, il faut bien, malgré moi, que je repousse un système & des principes dont les conséquences ont naturellement conduit l'abbé Feytou à dire des choses qui sont d'une extravagance sans exemple, lorsqu'on veut en faire l'application à la pratique de la musique. (Voyez Système de Feytou.)

Rameau, qui avoit très-imprudemment établi en principes que la basse fondamentale ne devoit procéder que par degrés disjoints & consonnans de tierce, de quarte ou de quinte, en montant ou en descendant, voyant que l'accord de septième *ré fa la ut* étoit néanmoins très-souvent suivi de l'accord *ut mi sol ut*, auquel cas la basse fondamentale descendoit incontestablement d'une seconde ou montoit d'une septième, en faisant *ré ut*, imagina, pour se tirer d'affaire, de dire qu'en ce cas la basse fondamentale de *ré fa la ut* n'étoit plus le *ré*, mais le *fa*, cet accord devant alors être considéré comme celui de la *quarte* ou *quatrième note du ton*, *fa la ut*, auquel on ajoutoit le *ré*, sixte de *fa*, raison pour laquelle il lui donnoit alors le nom d'*accord de sixte ajoutée*.

En conséquence la basse fondamentale rentroit ainsi dans le cercle que Rameau lui avoit étourdiment tracé, puisqu'elle faisoit alors *fa ut* au lieu de *ré ut*.

Exemple.

	Ré	*mi*			*ut*	*ut*
	Ut	*ut*			*la*	*ut*
	La	*sol*	& non pas		*fa*	*sol*
	Fa	*mi*			*ré*	*mi*
B. F.	FA	UT		B. F.	RÉ	UT

Quel mal faisoit la basse fondamentale en descendant d'un degré?

Elle renversoit le principe qui dit qu'elle ne doit procéder que par degrés disjoints & consonnans.

Mais qui a dit que c'étoit là un principe?

Rameau, & Rameau lui-seul.

Sur quoi se fondoit-il pour cela? est-ce sur l'analyse de ce qui se passe dans la musique? Mais loin que cette idée soit appuyée sur la généralité des cas, elle est démentie par tous ceux qui devoient en démontrer la fausseté.

En vain Rameau a entassé l'une sur l'autre des suppositions gratuites pour défendre l'erreur qu'il avoit érigée en loi; il n'a pu tromper que ceux qui étoient incapables de raisonner, ou ceux qui ont mieux aimé adopter ses opinions de confiance, que de prendre la peine de les examiner & de les combattre.

Rameau pouvoit-il se dissimuler que l'ordre naturel pour la formation des accords fondamentaux est exclusivement celui de tierce?

De quel droit osoit-il renverser cet ordre établi par la nature & confirmé par lui, en mettant une seconde au rang des intervalles harmoniques directs?

Existe-t-il une seconde dans les intervalles harmoniques pris dans leur ordre générateur?

Rameau étoit-il revêtu d'une autorité suffisante pour changer la nature à son gré ou pour se mettre au dessus des règles du raisonnement?

Si l'ordre générateur, naturel & fondamental, est celui de tierces, parce que, dans l'harmonie, les degrés, pris de proche en proche, sont tous des *tierces*, & *rien que des tierces*, il est clair que, prétendre changer cet ordre en voulant qu'une seconde soit l'un de ces degrés harmoniques directs, c'est aller contre l'évidence & s'écarter des voies de la raison.

L'idée de faire un accord fondamental de *fa la ut ré*, parce que *ré fa la ut* marche par degrés conjoints sur *ut*, quand cet accord a pour résolution l'accord parfait de la tonique, est une de ces impertinences dont l'esprit entiché d'un faux système peut s'étayer parfois avec succès aux yeux des gens crédules; mais ceux qui raisonnent s'aperçoivent très-bien que ce n'est là qu'une erreur appelée au secours d'une autre erreur.

Se trouvant, à l'égard de l'accord de septième diminuée, dans un embarras à peu près semblable à celui dont on le voit se tirer à sa façon pour l'accord *fa la ut ré*, Rameau imagine de dire que *la♭ si ré fa* n'étoit que *sol si ré fa*, & que cet accord étoit obligé d'emprunter sa basse fondamentale à la dominante.

Mais pour se prêter à d'aussi folles idées, il falloit emprunter beaucoup de patience, car il est impossible de voir l'esprit systématique abuser davantage de celle de ses lecteurs que ne fait ici Rameau.

Comment ce savant musicien n'a-t-il pas senti le besoin de confesser son erreur, plutôt que celui de la soutenir par des suppositions gratuites?

N'étoit-il pas plus simple de dire, *quand je me suis cru autorisé à établir que la basse fondamentale ne devoit procéder que par intervalles consonnans de tierce, de quarte, de quinte ou de sixte*, je n'avois pas pris garde à tous les degrés de l'échelle; *je m'étois arrêté avec complaisance sur ceux qui s'accordoient avec cette idée;* mais quand je suis venu enfin à examiner le second degré & le septième, j'ai reconnu ma méprise, car de ces deux degrés à celui de la tonique, il faut de toute nécessité que la basse fondamentale procède par degrés conjoints. Il faut même qu'elle procède par degrés dissonans dans toutes les occasions où l'on emploie le chromatique, & enfin, cette basse a tous les mouvemens possibles, c'est-à-dire, qu'elle peut procéder par tel intervalle que ce soit; & cela lui est d'autant plus permis, qu'elle n'est qu'une *basse théorique*, & non une des parties de la musique.

Mais alors, que seroit devenue la prétention de Rameau, de faire de cette basse une pierre de touche par laquelle on distinguoit en musique le bon or du faux?

Cette prétention, comme toutes les autres idées fausses du même auteur, eût été mise au néant, dans lequel il faut bien qu'elle s'engloutisse, car elle ne peut tenir contre les faits & contre le raisonnement.

D'après les faits, l'ordre générateur des intervalles qui composent les accords étant celui de tierce, le raisonnement dit qu'on ne peut intervertir cet ordre naturel pour justifier une erreur; car cet ordre est une base sacrée qu'on ne peut ébranler sans renverser la musique de fond en comble, & non par un jugement précipité, ou une idée fausse & hasardée, comme celle qui interdit à la basse fondamentale de procéder par degrés dissonans & par degrés conjoints, mais un fait naturel & reconnu par tout le monde, & qui sert de principe immuable dans l'érection de tous les accords pris dans leur ordre primitif, naturel & fondamental.

Il est au contraire bien certain que la basse fondamentale doit procéder par degrés conjoints dans la cadence parfaite, rompue par l'accord parfait de la sixième note, substitué à celui de la tonique, pour résolution de l'accord de septième de la dominante. Il est certain que cette basse monte d'un demi-ton de *si* à *ut*, après la septième diminuée *si ré fa la♭*, cadençant avec *ut mi♭ sol*, ou *ut mi♮ sol*.

Il est également certain que cette même basse descend d'un demi-ton de *ré fa la* à *ut♯ mi sol si♭*, & que tout ce qu'on pourroit alléguer pour prouver le contraire, ne pourroit détruire l'évidence des faits; & l'on devra toujours s'étonner qu'un d'Alembert se soit rendu si docilement à des suppositions si gratuites. (*De Momigny.*)

QUATUOR. Morceau à quatre voix ou à quatre instrumens obligés.

Dans les *quatuor* de chant, en outre des quatre voix, il y a presque toujours accompagnement d'orchestre, ou de piano qui en tient lieu, parce que le piano est un orchestre en petit.

Ce mot de *quatuor* réveille délicieusement l'idée de Boccherini, d'Haydn & de Mozart, qui en ont fait d'admirables, chacun dans leur genre, & selon leur génie & le temps où ils ont écrit : considération qu'il faut toujours faire entrer en ligne de compte dans le jugement que l'on veut porter sur le mérite réel d'un compositeur, ou sur celui de ses ouvrages; car, pour apprécier au juste l'un & l'autre, il faut nécessairement examiner ce qu'il y avoit de fait, & ce que l'on faisoit au moment où un auteur tenoit la plume.

Si l'on concentre un instant ses regards sur la capitale de la France, & si l'on s'informe de ce que fut, à sa naissance, le *quatuor* à Paris, on le trouvera, dès le berceau, plein d'amabilité & de grâce dans ceux de M. Davaux, amateur à qui l'art a des obligations réelles.

Viennent ensuite ceux de Kammel & de Cambini, & puis ceux de M. Pleyel, qui ont eu une vogue étonnante & méritée, comme étant aussi agréables que faciles d'exécution. Aussi loin de la profondeur d'Haydn & de Mozart, que de l'insignifiance de la musique plate & mesquine qu'on entendoit encore quelquefois il y a environ quarante ans, Pleyel, élève inspiré d'Haydn, avoit alors la dose de science qu'il falloit pour être compris des Français & des Italiens. Plus fort, plus pensé, il n'eût pu prendre encore à l'époque où ses *quatuor* parurent, puisque ceux d'Haydn dépassoient alors la mesure des musiciens eux-mêmes, à peu d'exceptions près.

Pour moi, j'ai eu le bonheur d'entendre le même jour l'œuvre 33 d'Haydn, & le second œuvre de M. Pleyel.

Ces deux œuvres me firent un plaisir infini; je trouvai ceux d'Haydn dignes du maître, & ceux de Pleyel dignes de l'élève; mais d'un élève qui avoit bien moins sucé la science de son maître, que cherché à imiter son amabilité & ses effets, & quelquefois sa hardiesse.

M. Pleyel a composé depuis dans un style plus travaillé, mais il n'a pas donné le jour encore à ces nouveaux enfans de son heureux génie. Cet homme estimable, plus envieux encore de se montrer excellent père qu'excellent compositeur, voyant qu'il avoit perdu de sa vogue par une cabale puissante & par les progrès des lumières, s'est mis à la tête d'une fabrique de pianos : il s'occupe lui-même à en garnir les marteaux pour en perfectionner le son. Cela rappelle, ce me semble, ces généraux romains qui déposoient le glaive pour prendre la charrue.

Les *quatuor* de Krommer, de Kreuzer & de Fraënzel font connoître, par leurs qualités brillantes, qu'ils ont été composés sur le violon, & conçus par des virtuoses sur cet instrument.

Ceux de M. Aimon méritent aussi des éloges, & font bien augurer des opéras qui lui sont confiés.

Dois-je parler des miens & me juger moi-même ? Il faut au moins que j'en dise un mot, par reconnoissance pour M. Boucher, pour lequel je les ai faits, & qui les joue à ravir. Il est impossible d'avoir plus de chaleur & de sentiment qu'il n'en développe dans l'exécution de cette musique qui semble exalter son ame de feu. Il ne s'y montre pas seulement grand violon, mais acteur parfait. (Voyez SÉANCES MUSICALES.) (*De Momigny.*)

QUATUOR, *s. f.* Il n'y a point de vrais *quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que, dans un bon *quatuor*, les parties soient presque toujours alternatives, parce que dans tout accord il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent chant & que l'oreille puisse distinguer à la fois; les deux autres ne sont qu'un pur remplissage, & l'on ne doit point mettre de remplissage dans un *quatuor*. (*J. J. Rousseau.*)

QUATUOR. Il y a sans doute un fond de vérité dans ce que dit ici Rousseau; mais n'est-il pas bien étrange de débuter ainsi?

« Il n'y point de vrais *quatuor*, ou ils ne valent » rien. »

Je conviens qu'il n'y a généralement que deux parties qui puissent marcher à la tierce ou à la sixte l'une de l'autre, hors dans les suites d'accords de tierce & de sixte, où les deux parties supérieures font, l'une une suite de tierces sur la basse, & l'autre une suite de sixtes sur cette même basse; cela ne fait encore que trois parties; mais pour que quatre parties soient obligées, & pour qu'aucune d'elles ne soit du remplissage, faut-il absolument qu'elles chantent à la tierce ou à la sixte l'une de l'autre, & qu'elles fassent les mêmes évolutions, & dans le même sens, comme il arrive ordinairement dans les duo où l'on n'a pas cherché plus de finesse?

On voit que c'est d'après un semblable travail que J. J. Rousseau a fixé ses idées; mais qu'il y a loin de ces effets innocens, quoique souvent délicieux, à la manière savante & hardie d'écrire un beau *quatuor* !

Malgré que le *quatuor* exige que les quatre parties soient obligées, il y faut cependant un acteur principal, sur lequel l'intérêt se porte de préférence; & ses lois, toutes rigoureuses qu'elles soient, ne vont pas jusqu'à prescrire que ces parties parlent constamment toutes à la fois : car, dît-on les meilleures choses du monde, par cela seul que l'on parle sans cesse, il est impossible d'occuper toujours. Il est donc nécessaire de diversifier les effets, en faisant taire de temps à autre, tour à tour, l'un des interlocuteurs & même deux. La variété peut seule soutenir l'attention, trop sujette à se fatiguer & à s'endormir, même dans ceux où elle est la plus active & la plus éclairée. Le génie & la science ne peuvent faire trop d'efforts pour la tenir constamment éveillée. Quels moyens l'art possède-t-il pour faire quatre chants à la fois, quand Rousseau n'en trouve que deux possibles?

Il en a cent dans l'opposition des mouvemens, dans la variété des rhythmes, dans les entrées successives des parties, & dans les savans entrelacemens des imitations serrées.

Quoique les voix offrent moins de ressources que les instrumens, parce que les chanteurs sont presque toujours moins exercés que les instrumentistes, il y a cependant assez de moyens dans la vocale de varier les dessins & les effets, pour que l'on s'étonne de la pauvreté des prétendus *quatuor* que contiennent la plupart des opéras. On pourroit croire, en voyant de si chétives productions, que l'art est encore au berceau; c'est qu'il n'en peut sortir qu'autant que le génie & le talent lui tendent les bras, & qu'il y retombe sans cesse entre les mains débiles de l'inexpérience & des hommes sans inspiration.

Pour connoître l'étendue des ressources de l'art, il faut en contempler les richesses dans les chefs-d'œuvre des grands maîtres d'Allemagne & d'Italie.

Pour la vocale, c'est dans Handel, dans Marcello, dans Jomelli, dans Sacchini, dans Paisiello, dans Cimarosa & dans Mozart qu'on trouvera de beaux exemples; & pour l'instrumentale, c'est dans Scarlati, Corelli, Boccherini, Haydn, Mozart, & parfois même dans Beethoven qu'on devra les puiser.

Qu'il y a loin des moyens de ces grands génies à l'ornière des banalités dans laquelle les compositeurs médiocres retombent sans cesse, ou à la diffusion d'un contre-point laborieux, mais pénible à entendre, parce qu'il est sans couleur & sans effet! (*De Momigny.*)

QUEUE, *s. f.* On distingue dans les notes la tête & la *queue*. La tête est le corps même de la note; la *queue* est ce trait perpendiculaire qui tient à la tête & qui monte ou descend indifféremment à travers la portée. Dans le plain-chant, la plupart des notes n'ont pas de *queue*; mais dans la musique il n'y a que la ronde qui n'en ait point. Autrefois la brève ou carrée n'en avoit pas non plus; mais les différentes positions de la *queue* servoient à distinguer les valeurs des autres notes, & surtout de la plique. (Voyez PLIQUE.)

Aujourd'hui la *queue* ajoutée aux notes du plain-chant prolonge leur durée; elle l'abrège, au contraire, dans la musique, puisqu'une blanche ne vaut que la moitié d'une ronde. (*J. J. Rousseau.*)

QUEUE, en italien *coda*. On nomme ainsi une période ajoutée à celle qui pourroit finir un morceau, mais sans le terminer aussi complétement, ni si brillamment ou avec autant de profondeur. (*De Momigny.*)

Queue se dit aussi de la partie du violon ou du violoncelle, à laquelle les cordes sont attachées ou arrêtées par des nœuds.

QUINQUE, *s. m.* Nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale qui sont à cinq parties récitantes. Puisqu'il n'y a pas de vrai quatuor, à plus forte raison n'y a-t-il pas de véritable *quinque*. L'un & l'autre de ces mots, quoique passés de la langue latine dans la française, se prononcent comme en latin.

(*J. J. Rousseau.*)

Quinque. Ce mot n'est presque plus en usage pour la musique vocale, & il est tout-à-fait inusité pour l'instrumentale; ensuite *quintetto*, tiré de l'italien, a prévalu.

On ne dit pas un *quinque*, mais un *quintetto* de Boccherini, de Mozart ou de Beethoven. Le pluriel est *quintetti*.

Si le quatuor offre à un grand compositeur assez de latitude & de moyens pour montrer quel est son talent & son génie, le *quintetto* lui est plus favorable encore, en ce qu'il met à sa disposition un acteur de plus dont il n'est pas embarrassé, comme ceux qui ne connoissent pas l'art, & qui ne peuvent placer cinq personnages dans un cadre, sans faire du barbouillage ou sans détruire l'unité du tableau.

Les morceaux à cinq parties ne sont des *quintetti* qu'autant que ces parties sont toutes obligées. Il faut qu'un *quintetto* soit une action dramatique ou une conversation animée sur un sujet élevé ou intéressant, dans laquelle cent personnes du même rang, ou toutes de mise dans la société qu'elles forment, tiennent plus ou moins, & selon leur esprit & leur caractère, le dé de la conversation.

Il est beaucoup de soi-disant quatuor ou de *quintetto* composés pour faire briller un seul instrument. Alors ce n'est plus une action représentée par quatre ou cinq acteurs principaux, mais par un maître, accompagné de trois ou quatre laquais.

La plupart de ces compositions ne sont pas l'ouvrage de vrais compositeurs, mais de musiciens qui veulent écrire, quoiqu'ils ignorent ce qu'il faut savoir même pour ne remplir que passablement cette tâche. Quelques jolies idées, neuves ou pillées, & quelques traits brillans suffisent pour captiver l'attention de la foule & obtenir ses applaudissemens. Ainsi, il en est dans la société comme au théâtre; on peut, sans savoir la composition, & sans génie même, réussir très-bien, pourvu qu'on ait une certaine adresse, du goût & de l'effronterie. Les vrais connoisseurs sont des lumières rares qui n'éclairent que fort peu d'auditoires; & dans le jour incertain des boudoirs, des salons & des salles de spectacle (je parle de la lueur interne & morale), on prend souvent pour des phénix des aminaux de la plus pauvre espèce. Le charlatanisme a tant de finesse!

> Venez voir près de lui les badauds attroupés;
> Depuis la sainte Ampoule, ils y sont attrapés:
> Le Français, si malin, est encore plus crédule.
> Cérutti.

(*De Momigny.*)

QUINTE, *s. f.* La seconde des consonnances dans l'ordre de leur génération. La *quinte* est une consonnance parfaite. (Voyez Consonnance.) Son rapport est de 2 à 3. Elle est composée de quatre degrés diatoniques, arrivant au cinquième son, d'où lui vient le nom de *quinte*. Son intervalle est de trois tons & demi; savoir, deux tons majeurs, un ton mineur, & un semi-ton majeur.

La *quinte* peut s'altérer de deux manières; savoir, en diminuant son intervalle d'un semi-ton, & alors elle s'appelle *fausse quinte* & devroit s'appeler *quinte diminuée*, ou en augmentant d'un semi-ton le même intervalle, & alors elle s'appelle *quinte superflue*; de sorte que la *quinte superflue* a quatre tons & la fausse *quinte* trois seulement, comme le triton, dont elle ne diffère dans nos systèmes que par le nombre des degrés. (Voyez Fausse quinte.)

Il y a deux accords qui portent le nom de *quinte*; savoir, l'accord de *quinte & sixte*, qu'on appelle aussi *grande sixte* ou *sixte ajoutée*, & l'accord de *quinte superflue*.

Le premier de ces deux accords se considère en deux manières; savoir, comme un renversement de l'accord de septième, la tierce du son fondamental étant portée au grave; c'est l'accord de grande sixte (voyez Sixte), ou bien comme un accord direct dont le son fondamental est au grave, & c'est alors l'accord de sixte ajoutée. (Voy. Double emploi.)

Le second se considère aussi de deux manières, l'une par les Français, l'autre par les Italiens. Dans l'harmonie française, la *quinte superflue* est l'accord dominant en mode mineur, au-dessous duquel on fait entendre la médiante qui fait *quinte superflue* avec la note sensible. Dans l'harmonie italienne, la *quinte superflue* ne se pratique que sur la tonique en mode majeur, lorsque par accident sa *quinte* est diésée, faisant alors tierce majeure sur la médiante, & par conséquent *quinte superflue* sur la tonique. Le principe de cet accord, qui paroît sortir du mode, se trouvera dans l'exposition du système de Tartini. (Voyez Système.)

Il est défendu, en composition, de faire deux *quintes* de suite par mouvement semblable entre les mêmes parties; cela choqueroit l'oreille en formant une double modulation.

M. Rameau prétend rendre raison de cette règle par le défaut de liaison entre les accords. Il se trompe. Premièrement on peut former ces deux *quintes*, & conserver la liaison harmonique; secondement, avec

cette liaison, les deux *quintes* sont encore mauvaises; troisièmement, il faudoit, par le même principe, étendre, comme autrefois, la régle aux tierces majeures; ce qui n'est pas & ne doit pas être. Il n'appartient pas à nos hypothèses de contrarier le jugement de l'oreille, mais seulement d'en rendre raison.

Quinte fausse est une *quinte* réputée juste dans l'harmonie, mais qui, par la force de la modulation, se trouve affoiblie d'un semi-ton: telle est ordinairement la *quinte* de l'accord de septième sur la seconde note du ton en mode mineur.

La *fausse quinte* est une dissonance qu'il faut sauver; mais la *quinte fausse* peut passer pour consonnance & être traitée comme telle quand on compose à quatre parties. (Voyez FAUSSE QUINTE.)

QUINTE. (Cinquième note du ton.) (*Théorie de M. de Momigny.*) La cinquième note du ton, qu'on nomme aussi *dominante*, est la seconde note en dignité dans la hiérarchie générale de toutes les cordes musicales réunies sous l'autorité d'une tonique.

Le nom de *cinquième note du ton* lui vient de ce qu'elle est la cinquième dans l'octave de la tonique, *ut ré mi fa sol*, qui est vulgairement regardée comme la gamme initiale. (Voyez GAMME & TON.)

Le nom de *dominante* qu'on lui donne aussi est relatif au rang qu'elle tient dans l'accord parfait, où elle est la plus haute des trois.

EXEMPLE.

Sol dominante.
Mi médiante.
UT première ou tonique.

Dans l'octave de la tonique UT *ré* MI *fa* SOL *la si ut*, le *sol* y est bien la plus haute des trois notes *ut mi sol*, & *mi* est bien entre *ut* & *sol*; mais *mi* n'est pas au milieu de la gamme, ni *sol* au degré le plus élevé; donc, même relativement à cette gamme, ces dénominations de *médiante* & de *dominante* ne leur sont plus applicables, & ne leur conviennent absolument que lorsqu'on les considère à part des autres notes, & comme formant entr'elles un autre tout, qui est l'accord parfait *ut mi sol*.

La dominante ou dominatrice du ton n'est donc pas la cinquième note de la gamme. Cette dominatrice est la tonique, qui en est le chef suprême.

La cinquième note de l'octave de la tonique n'est donc que le second personnage de l'Etat, ou la seconde en *domination*, en dignité.

La troisième note en dignité ou en domination n'est pas la médiante, quoiqu'elle ait la faveur d'entrer avec la cinquième note dans l'accord parfait de la tonique *ut mi sol*.

C'est la quatrième note de l'octave, le *fa*, qui est ce troisième personnage de l'Etat.

Ainsi, de l'accord parfait *ut mi sol*, il ne faut prendre d'abord qu'*ut* & *sol* pour avoir les deux notes principales du ton; & dans *ut la fa*, *ut* & *fa* pour avoir la première & la troisième note en dignité.

Le *mi*, de l'accord parfait *ut mi sol*, vient en quatrième, & le *la* d'*ut la fa* en cinquième. Ce *mi* & ce *la* sont les deux cordes *modales*, c'est-à-dire, celles par lesquelles le mode prend la couleur claire du majeur ou la couleur sombre du mineur, selon que ces deux notes sont en deuil ou n'y sont pas; ce qui dépend de leur intonation, qui varie selon le mode, étant un demi-ton plus haut comme majeures que comme mineures.

La cinquième note de la gamme est le second personnage de l'Etat, en ce que c'est de cette note que s'établit le plus grand repos après celui de la tonique; en sorte que si, dans la cadence parfaite, elle est l'antécédent de la tonique, dans la cadence imparfaite la tonique est le sien, puisque dans l'une, la basse est *sol ut*, dans l'autre, *ut sol*.

La cadence de la tonique sur la dominante *sol* suffit pour marquer, dans le chant, la chute finale du récitatif, comme celle qui résulte du passage de la dominante à la tonique, pour terminer la dernière période d'un air. C'est donc *ut sol* & *sol ut* qui sont toujours le fond de ces deux cadences, que, dans son luxe, la mélodie varie & brode de mille manières.

Le repos de la dominante ou cinquième note de la gamme n'est cependant pas toujours amené par la tonique, mais tantôt par l'accord parfait de la quatrième note, comme ci-après:

Fa	*ré*
Ut	*si*
La	*si*
Fa	*sol*

ou par celui de la seconde note de l'octave de la tonique:

Fa	*ré*
Ré	*si*
La	*si*
Ré	*sol*.

On lui donne aussi pour antécédent l'accord de septième de la quarte chromatique *fa* #.

Mi	*ré*	*ut*	*si*.
Ut	*si*	*mi*	*ré*.
La	*si*	*la*	*si*.
Fa #	*sol*	*fa* #	*sol*.

On l'amène également par l'accord imparfait de la quatrième note, chromatisée ascendentalement:

Ut	*si*	*fa* #	*sol*	*la*	*sol*.
La	*ré*	*ut*	*si*	*ut*	*si*.
Fa #	*sol*	*la*	*sol*	*fa* #	*sol*.

On l'amène encore par l'accord de septième de

la seconde note, avec tierce majeure chromatique.

Ut — *si*		*fa* #	*sol.*
La — *si*		*ré*	*ré.*
Fa # — *sol*		*ut*	*si.*
Ré — *sol*		*la*	*sol.*

En mineur, la note modale qui se trouve dans l'accord, prend la couleur de ce mode en se bémolisant.

Dans *fa* # *la ut mi* b, il n'y a que le *mi* qui prenne la couleur mineure, parce que, si l'on y baissoit aussi le *la*, il en résulteroit la tierce diminuée *fa* # *la* b, qui, n'étant point un intervalle harmonique, ne peut faire partie d'un accord.

Cette tierce, renversée sous la forme de sixte superflue, s'emploie cependant assez souvent comme il suit :

Fa # *sol*	*fa* #		*sol.*
Ut *si*	*mi* b	*ut*	*ré* (1).
La b *sol*	*ut*		*si.*
	la b		*sol.*

Quinte est aussi le nom qu'on donne en France à cette partie instrumentale de remplissage qu'en Italie on appelle *viola*. Le nom de cette partie a passé à l'instrument qui la joue. (*J. J. Rousseau.*)

QUINTE-JUSTE. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Intervalle composé de cinq degrés, formant trois tons & demi, tel qu'*ut sol*.

La *quinte juste* (dit Rousseau, non de son chef, mais d'après la doctrine reçue) est une *consonnance parfaite*, & c'est la seconde dans l'ordre de leur génération, dans la résonnance du corps sonore.

L'octave *ut ut* étant la première, la *quinte ut sol*
1 2 — 2 3
est la seconde, & la quarte *sol ut* est la troisième.
3 4

Il faut convenir qu'on a une bien belle instruction, quand on s'est mis ces documens dans la tête.

---

(1) La partie qui fait *mi b* ne peut faire *ré* immédiatement après, parce qu'il en résulteroit deux *quintes justes* sur la basse $\frac{mi\flat}{la\flat}$ & $\frac{ré}{sol}$.

Pour éviter cette faute, il faut donc que cette partie fasse deux notes au lieu d'une, & amène le *ré* par un *ut* $\frac{ut}{la\flat}\ \frac{ré}{sol}$.

Pourquoi le repos de la dominante est-il le principal après celui de la tonique?

C'est qu'ainsi le veut la nature, en ce que nous éprouvons, par l'accord parfait de cette note, un repos plus grand que par celui de toute autre note, celui de la tonique excepté. Mais pour cela, il faut qu'il soit placé à la fin de la période; car ce n'est pas seulement l'accord qui ponctue la phrase musicale, mais le lieu qu'il occupe; n'ayant nullement le même effet dans le cours de la période qu'à sa chute, ni au levé qu'au frappé de la mesure, un antécédent, quoi qu'il soit, ne pouvant jamais former une fin, parce qu'il est le temps d'action & non celui du repos. (*De Momigny.*)

Que les Anciens, qui ne connoissoient que la musique à une partie, & qui entendoient par le mot *consonnance* les intervalles du système musical auxquels s'établit l'*homophonie*, l'*antiphonie* ou la *paraphonie*, aient dit que les consonnances parfaites sont l'*unisson*, l'*octave*, la *quinte* ou la *douzième* & la *quarte*, il n'y a rien là que de très-vrai & de très-conséquent, puisqu'il n'est nullement question d'accords, mais de mélodies pareillement *intervallées*, ou de tétracordes parfaitement conformes.

C'est en effet à l'unisson, à l'octave, à la *quinte* ou à la quarte, qu'on trouve cette similitude de tétracordes. Pour l'unisson & l'octave, il n'est point besoin de preuves ni d'exemples; mais pour la *quinte*, n'est-ce pas à cette *quinte* que le tétracorde *ut ré mi fa* a son pair ou pareil *sol la si ut?*

N'est-ce pas également à la *quinte* que le tétracorde *ré mi fa sol* a son pair, qui est *la si ut ré*, & *mi fa sol la*, qui est *si ut ré mi?*

Si l'on renverse ces tétracordes, au lieu de *quintes*, n'a-t-on pas des quartes?

Sol la si ut a donc alors sa paraphonie dans *ut ré mi fa*; *la si ut ré* a la sienne dans *ré mi fa sol*, & *si ut ré mi* dans *mi fa sol la*.

Ainsi, les intervalles *consonnans* des Anciens étant ceux auxquels les tétracordes sont paraphones, ou synfones, ou homophones, ou antiphoniques, ils ont pleinement raison d'appeler *consonnances* ou *sonnances semblables*, des suites de sons parfaitement conformes l'une à l'autre.

Mais quand on veut qu'une consonnance soit, non un chant pareillement échelonné, mais l'ensemble harmonieux de deux sons qui se font entendre à la fois, lorsqu'il ne s'agit plus de deux mélodies entendues séparément, quoique comparées l'une à l'autre, mais de deux mélodies qui s'accordent dans leur effet simultané, quoiqu'elles diffèrent dans leur construction, alors, dire que la *quinte* & la quarte sont des consonnances parfaites, c'est absolument tourner le dos à la vérité.

Si la *quinte* est une consonnance parfaite, pourquoi recommande-t-on avec tant de soin de n'en point faire deux suites par mouvement semblable entre les deux mêmes parties, & surtout entre le dessus & la basse?

Si la *quarte* est une *consonnance parfaite*, pourquoi ordonnez-vous de traiter la *quinte* en dissonnance, lorsqu'elle est destinée à devenir *quarte* en se renversant?

Et si la *quinte* est véritablement une consonnance, comment peut-elle devenir dissonnance en se renversant?

L'octave, qui est une consonnance parfaite, devient-elle consonnance en se transformant en unisson, ou en double ou triple octave?

La tierce majeure devient-elle dissonance en se métamorphosant en sixte mineure?

La tierce mineure, en se transformant en sixte majeure par le renversement, devient-elle une dissonnance?

Non, sans doute. Eh! pourquoi cela? C'est que les véritables consonnances ne peuvent pas devenir des *dissonances* par le renversement.

Puisque la *quinte* devient dissonance au moyen du renversement, il faut bien que cet intervalle ne soit pas une consonnance.

Il n'y a donc de consonnances que l'unisson, l'octave, la tierce & la sixte, soit majeures, soit mineures; & comme l'octave n'est que le renversement de l'unisson, & que la sixte n'est que celui de la tierce, les consonnances directes se réduisent donc à deux, l'unisson & la tierce, soit majeure, soit mineure; & à deux renversées ou indirectes, l'octave & la sixte, soit majeure, soit mineure.

Il faut convenir que c'est une singulière perfection que celle que possède une *consonnance*, qui n'a besoin que de se renverser pour devenir *dissonance*.

La quarte qui ne peut se présenter nulle part sans remplir les obligations imposées à toute dissonance harmonique, peut-elle bien figurer parmi les consonnances parfaites? En seroit-il parmi les sons comme parmi les pauvres humains, où l'ignorance siége à côté du savoir, le vice à côté de la vertu? Non; la société des sons n'en est point là encore, & il y a toute apparence qu'elle ne se corrompra jamais à ce point.

Si une théorie insensée y confond çà & là le mal avec le bien, si l'esprit de système ou la vanité propage de fausses doctrines, la pratique, plus conséquente & plus juste, parce qu'elle s'appuie sur le témoignage de l'oreille qui est la conscience musicale, y met chaque chose à sa place & ne souffre rien d'impur.

La *quinte*, ne pouvant se renverser sans devenir dissonance comme quarte, ne peut absolument être placée plus long-temps au rang des consonnances parfaites.

Voulez-vous donc la ranger parmi les dissonances?

Je ne veux rien que ce que veut la nature ou l'oreille. Mais vous me parlez de dissonances & de consonnances, sans que vous sachiez ce que c'est. Définissez-moi la consonnance & la dissonance, & alors nous déciderons ensemble dans laquelle de ces deux cathégories la *quinte* doit être placée; ou nous verrons si elle ne doit figurer ni dans l'une ni dans l'autre.

*La définition de la consonnance & celle de la dissonance ne se trouvent-elles point partout? Prenons-la dans J. J Rousseau & dans toutes celles qu'on a recueillies dans l'*Encyclopédie par ordre de matières*, & alors nous aurons sans doute la meilleure qu'on en puisse donner.*

Ce moyen va nous mener fort loin; mais il faut vous satisfaire.

Définition de la consonnance de J. J. Rousseau.

« La consonnance est, selon l'étymologie du mot, » l'effet de deux ou plusieurs sons entendus à la fois; » mais on restreint ordinairement la signification de » ce terme aux intervalles formés par deux sons, » dont l'accord plaît à l'oreille.

» On distingue les consonnances en parfaites ou » justes, & en imparfaites qui peuvent être majeures » ou mineures.

» Les consonnances *parfaites* sont l'octave, la *quinte* » & la *quarte*.

» Les *imparfaites* sont les tierces & les sixtes, ma- » jeures ou mineures.

» Le caractère physique des consonnances se tire » de leur production dans un même son, ou, si l'on » veut, du frémissement des cordes. (Voyez Résonnance du corps sonore & Intervalles.) Le » frémissement des cordes s'explique par l'action de » l'air & le concours des vibrations. A l'égard du » plaisir que les consonnances font à l'oreille, à l'ex- » clusion de tout autre, on en voit clairement la » source dans leur génération. »

Arrêtons-nous ici pour examiner ces diverses propositions.

Le caractère physique des consonnances se tire de leur production dans un même son; c'est-à-dire, que la corde *ut* donnant *ut sol ut mi*, cet *ut* 2, ce *sol* 3,
1 2 3 4 5
cet *ut* 4 & ce *mi* 5 forment des consonnances avec cet *ut* 1, & entr'eux, comme *ut sol*, *sol ut* & *ut mi*.
2 3 3 4 4 5

Cela n'est-il pas incontestable?

Non, assurément; car on ne peut plus invoquer ce principe, depuis qu'il est reconnu que la résonnance donne la vingt-unième & la vingt-troisième comme la douzième & la dix-septième. (Voyez l'exemple du premier volume de ce Dictionnaire, page 311, article Consonnance.)

La corde *ut* donnant donc *ut ut sol ut mi sol fa*
1 2 3 4 5 6 7
ut ré, il est évident que si l'octave, la *quinte* & la
8 9
quarte sont des *consonnances*, *par cela seul qu'elles se trouvent dans la résonnance du corps sonore*, il faut bien que la septième mineure ou sa double octave, la vingt unième & la neuvième majeure, ou sa double octave, la vingt-troisième, soient aussi des *consonnances*, puisqu'elles font partie des intervalles qu'elle contient.

Ainsi, de deux choses l'une, ou il faut renoncer à ce principe, ou il faut admettre que la septième mineure & la neuvième sont des consonnances; choisissez.

Que les petits chicaneurs ne croient pas se tirer de cette difficulté, en disant que la septième mineure de cette résonnance *ut si* b, 1 — 7, est trop basse, & en conséquence qu'elle doit être regardée comme non avenue, car la neuvième majeure, qui est juste, rétabliroit cette objection, si elle pouvoit être renversée par cet argument. Ainsi, de toute nécessité il faut que la neuvième soit une consonnance, ou que ce ne soit point parce qu'elles se trouvent dans la résonnance du corps sonore, que l'octave & la tierce consonnent.

Alors, si elles ne consonnent point pour cette raison, il faut bien en assigner une autre.

Il n'est donc pas clair que la source du plaisir que font les consonnances, soit dans la génération commune de ces sons par une même corde génératrice; car la septième & la neuvième étant ses enfans, aussi bien que l'octave, la *quinte* & la tierce, ce n'est pas cette qualité qui les fait consonner ou qui les rend consonnantes. Tout ce qu'ajoute ici Rousseau, pour tâcher de faire un principe de ce qui n'en est pas un, n'atteint nullement son but; & ses raisons, qu'il trouve satisfaisantes, ne valent pas mieux que celles des physiciens qu'il combat ensuite, mais avec une dialectique plus digne de lui.

Voici ces raisons & celles des physiciens :

« Les consonnances naissent toutes de l'accord parfait, produit par un *son unique.* »

Observations.

Il me semble étrange que la physique veuille que ce soit le son *ut* qui produise ses harmoniques.

N'est-il pas évident, au contraire, que l'expérience de Sauveur, sur les nœuds & les ventres de la corde, détruit absolument cette fausse prétention?

Si c'étoit le son *ut* qui produisît son octave, sa douzième, sa quinzième & tous les autres sons, la corde n'auroit de nœuds que ceux que forment ses deux extrémités, & qu'un seul ventre, parce qu'elle ne seroit immobile qu'à ces deux extrémités, & mobile qu'entre l'une & l'autre; mais puisqu'elle a d'autres points d'immobilité que ceux qui naissent des chevalets qui la terminent en quelque sorte, il résulte de ces divers points naturels d'immobilité, qu'elle se divise en autant de cordes diverses qu'il y a de ces différens nœuds pris deux à deux, l'un comme commencement, & l'autre comme fin de chacune de ces cordes, & autant que de ventres, puisque chacun de ces ventres est le milieu d'une corde différente, quoique ces cordes soient toutes prises dans la longueur de la même génératrice, & soient chacune comme l'une de ses jointures ou articulations, mises naturellement en jeu par suite de l'impulsion qui la fait résonner.

Il est donc démontré par-là, que c'est la corde génératrice qui est la mère des autres sons ou cordes qu'elle renferme, & non le son fondamental qui en est le père ou le générateur.

D'après cela, je ne comprends pas pourquoi M. l'abbé Haüy, dont les lumières sont si profondes & si respectables, dit que ni l'observation, ni le calcul n'indiquent cette sous-division de la corde. (Voyez son *Traité élémentaire de physique*, pages 342 & 343 du premier volume de la 2^e^. édition.)

Maintenant que ce point est éclairci, revenons aux allégations de Rousseau.

« Les consonnances naissent toutes de l'accord parfait. »

Les consonnances forment l'accord parfait, & cet accord naît de leur union; mais elles ne naissent point de lui, elles naissent des premières divisions harmoniques de la corde sonore & génératrice; car autrement ce seroit comme si l'on disoit que les soldats naissent du régiment qu'ils forment.

« Il est donc naturel, ajoute Rousseau, que l'harmonie de cet accord *se communique à ses parties*, » que chacune d'elles y participe, *& que tout autre* » *intervalle qui ne fait pas partie de cet accord, n'y* » *participe pas.* »

Je ne vois pas bien clairement que l'harmonie de l'accord parfait *se communique à ses parties*; mais il est seulement évident que chacune de ces parties concourt à l'harmonie qui résulte de leur ensemble, lequel est l'accord parfait.

Il me semble que l'accord parfait n'ajoute rien à l'harmonie de la tierce *ut mi*, ni à celle de la tierce *mi sol*, ni à celle de la sixte *mi ut*, ni à celle de son octave *ut ut*; mais je suis certain, au contraire, que la *quinte ut sol* & la quarte *sol ut* en diminuent la perfection, & que si ce mal n'étoit pas plus que compensé par la tierce *mi sol*, qui naît de cette *quinte* qu'on ajoute, & par l'octave *ut* & la sixte *mi ut*, qui résultent toutes deux de l'*ut*, ajouté à *ut mi sol*, dans *ut mi sol ut*, qu'il faudroit le retrancher pour rendre cet accord plus harmonieux.

Ce n'est point parce que les intervalles qui n'entrent pas dans l'accord parfait ne participent point à l'harmonie que celui-ci répand sur ses parties, qu'ils ne font point partie de cet accord; mais c'est uniquement parce qu'ils ne sont pas assez consonnans avec les intervalles qui le composent, pour y entrer sans rendre cet accord dissonnant.

« Or, la nature qui a doué les objets de chaque » sens de qualités propres à la flatter, a voulu qu'un » son quelconque fût toujours accompagné d'autres » sons *agréables*, comme elle a voulu qu'un rayon » de lumière fût formé des plus belles couleurs. »

Cette allégation, qui est appuyée d'une comparaison tirée de la théorie de la lumière, ne répand qu'un faux jour sur la question que nous traitons ici.

Est-ce

Est-ce pour flatter l'oreille, que la nature fait entendre à la fois *ut* & *ré* $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$?

Maintenant que l'on sait que la corde génératrice ne s'en tient pas à l'accord parfait, mais qu'elle fait entendre *ut ut sol ut mi sol si ♭ ut ré mi*, &c., ces raisons de Rousseau ne sont plus recevables.

Rousseau ne peut donc abuser que ceux qui ignorent ce phénomène, ou ceux qui ne raisonnent pas.

Ce grand dialecticien sentoit bien intérieurement qu'il ne tenoit pas la vérité; aussi ajoute-t-il :

« Que si l'on presse la question, & qu'on demande » encore d'où naît le plaisir que cause l'accord par- » fait à l'oreille, tandis qu'elle est choquée du con- » cours de tout autre son, que pourroit-on répondre » à cela, sinon de demander à son tour pourquoi le » vert, plutôt que le gris, réjouit la vue, & pourquoi » le parfum de la rose enchante, tandis que l'odeur » du pavot déplaît? »

Voilà, sans doute, repousser la question par une autre; mais c'est le cas de dire, que comparaison n'est pas raison, quoique celle-ci ait un certain degré de force & de philosophie.

Nous presserons la question tout-à-l'heure, & nous la résoudrons, j'espère, à la satisfaction des lecteurs. Mais avant, il est bon d'entendre discuter Rousseau sur la validité des principes avancés par les physiciens.

« Ce n'est pas, dit Jean-Jacques, que les physiciens » n'aient expliqué tout cela; *eh! que n'expliquent-ils* » *point?* Mais que toutes ces explications sont *conjec-* » *turales*, & qu'on leur trouve peu de *solidité* quand » on les examine de près!

» Ils disent donc que la sensation du son étant pro- » duite par les vibrations du corps sonore, propagées » jusqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ces » mêmes corps, lorsque deux sons se font entendre » ensemble, *l'oreille est affectée à la fois de leurs di-* » *verses vibrations.*

» Si ces vibrations sont isochrones, c'est-à-dire, » qu'elles s'accordent à commencer & finir en même » temps, ce concours forme l'unisson, & l'oreille qui » saisit l'accord de ces retours égaux & bien concor- » dans, en est agréablement affectée.

» Si les vibrations d'un des sons sont doubles en » durée de celle de l'autre, durant chaque vibration » du plus grave, l'aigu en fera précisément deux, & » à la troisième ils repartiront ensemble. Ainsi, de » deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu » concourra avec chaque vibration du grave, & cette » fréquente concordance, qui constitue l'octave, *se-* » *lon eux moins douce que l'unisson*, le sera plus » qu'aucune autre consonnance.

» Après vient la *quinte*, dont l'un des deux sons » fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois; » de sorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troisième » vibration de l'aigu.

» Ensuite vient la double octave, dont l'un des » sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en » fait qu'une.

» Pour la quarte elles sont comme 3 est à 4, & » pour la tierce majeure, comme 4 est à 5; pour la » sixte majeure, comme 3 & 5; pour la tierce mi- » neure, comme 5 & 6; & pour la sixte mineure, » comme 5 & 8.

» D'autres trouvant l'octave plus agréable que l'u- » nisson, *& la quinte plus agréable que l'octave*, en » donnent pour raison, que les retours égaux des vibra- » tions dans l'unisson & leur concours trop fréquent » dans l'octave, confondent, identifient les sons & » empêchent l'oreille d'en apercevoir la diversité.

» Pour qu'elle puisse avec plaisir comparer les » sons, il faut bien, disent-ils, que les vibrations » s'accordent par intervalles, mais non pas qu'elles » se confondent trop souvent; autrement, au lieu de » deux sons, on croiroit n'en entendre qu'un, & l'o- » reille perdroit le plaisir de la comparaison.

» C'est ainsi, dit Rousseau, que du même principe » on déduit à son gré le pour & le contre, selon qu'on » juge que les expériences l'exigent. »

Cette réflexion de Rousseau prouve qu'il n'étoit pas satisfait des raisons des physiciens; il en sentoit tellement la foiblesse, qu'il ajoute :

« Toute cette explication n'est, comme on voit, » fondée que sur le plaisir qu'on *prétend* que reçoit » l'*ame*, par l'organe de l'*ouïe*, du concours des vibra- » tions; ce qui, dans le fond, n'est déjà qu'*une pure* » *supposition.* »

Voici une observation très-fine & toute naturelle à faire contre ce concours de vibrations.

C'est, comme le dit très-bien Rousseau, qu'il faut que la première vibration de chacun des deux corps sonores *commence exactement avec celle de l'autre;* car, de quelque peu que l'une précédât, elles concourroient plus dans le rapport déterminé; peut-être même ne concourroient-elles jamais, & par conséquent l'intervalle sensible devroit changer; la *consonnance* n'existeroit plus ou ne seroit plus la même.

Je ne vois pas que l'on ait détruit cette objection.

« Si le retour plus ou moins fréquent du concours » des vibrations étoit la cause du degré de plaisir ou de » peine que me font les accords, dit Rousseau, l'effet » seroit proportionné à la cause; » & puisque de 5 à 6 il se trouve une consonnance délicieuse, qui est la tierce mineure *mi sol*, & que de 7 à 8 il se trouve une dissonnance des plus dures, puisque c'est une seconde *si ♭ ut*, il s'ensuit que cet effet n'a aucune proportion avec cette cause, & qu'il faut bien qu'il tienne a quelqu'autre principe qu'à celui auquel on l'assigne.

Rousseau observe encore avec raison qu'on doit faire attention aux altérations dont une consonnance est susceptible, *sans cesser d'être consonnance*, parce que ces altérations dérangent le concours périodique des vibrations. Quant à l'hypothèse d'Estève, elle est tout aussi fausse que la précédente, car elle place également la *quinte* & la quarte avant la tierce & la triple octave dans l'échelle des consonnances, ce qui est absurde, & offre également les mêmes défauts de proportion entre les effets & les causes.

Voici cette opinion.

Le sentiment du son est inséparable de celui de ses harmoniques.

C'est déjà là une supposition gratuite, & évidemment contraire à la vérité. La musique seroit une chose insupportable, si les harmoniques n'étoient pas séparables du sentiment ou de la sensation du son principal, car il en résulteroit une suite d'accords de septième & neuvième qui ne seroit rien moins qu'harmonieuse, ainsi que doivent le comprendre tous ceux qui connoissent l'effet d'une pareille cacophonie.

Mais suivons.

« Et puisque tout son porte avec soi ses harmoni-
» ques, ou plutôt son accompagnement, *ce même ac-*
» *compagement est dans l'ordre de nos organes.* »

C'est encore là supposer ce qui est en question. Si l'accompagnement d'un son se compose de tous ses harmoniques sensibles, il s'ensuit nécessairement que nous devons trouver bon que chaque corde nous fasse entendre *ut ut sol ut mi sol si* ♭ *ut ré mi*, ou l'équivalent; or, je le demande, quel est le musicien qui voudroit entendre une semblable musique? Ne feroit-elle pas le supplice de celui qui auroit le malheur de discerner cet accompagnement-là sur chaque note? Ce n'est rien que cela; mais quel chaos il résulteroit des quatre génératrices *ut mi sol si* ♭, & de leur génération, entendues à la fois, puisque tous les sons ci-après affecteroient l'oreille en même temps!

Ut	*ut*	*sol*	*ut*	*mi*	*sol*	*si* ♭	*ut*	*ré*	*mi*
Mi	*mi*	*si*	*mi*	*sol* ♯	*si*	*ré*	*mi*	*fa* ♯	*sol* ♯
sol	*sol*	*ré*	*sol*	*si*	*ré*	*fa*	*sol*	*la*	*si*
si ♭	*si* ♭	*fa*	*si* ♭	*ré*	*fa*	*la* ♭	*si* ♭	*ut*	*ré*

A-t-on l'idée d'un pareil charivari, & ne faut-il pas une patience exemplaire pour ne pas jeter à dix pas de soi, un livre qui contient de semblables extravagances?

Comment peut-on être tant soit peu musicien & tenir un pareil langage? Voilà cependant ce qu'on nous donne pour des vérités.

« Il y a dans le son le plus simple une gradation
» de sons qui sont & plus foibles & plus aigus, qui
» adoucissent par nuances le son principal, *& le font*
» *perdre dans la grande vitesse des sons les plus hauts.*
» Voilà ce que c'est qu'un son; l'accompagnement lui
» est essentiel, en fait la douceur & la mélodie. »

Ce paragraphe, qui tend à expliquer le son principal, les harmoniques & leur effet sur ce son principal, n'est pas irréprochable; car je ne vois pas comme Estève, que le son principal *se perde dans la grande vitesse des sons aigus.* Ce son fondamental n'est point enlevé dans ce tourbillon, car il ne disparoît nullement à l'oreille; & loin que les harmoniques adoucissent ce son principal en l'accompagnant, ils lui donnent au contraire du piquant, ou plutôt c'est à l'effet général qu'il communique ce mordant, car le son fondamental n'en est nullement changé pour son propre compte. Plusieurs causes agissent dans cette résonnance, non l'une sur l'autre, mais à la fois seulement: de l'effet de chacune il résulte un effet général. Voilà tout ce que l'oreille & la raison permettent de voir dans cette résonnance. Il n'y a donc point d'action des harmoniques sur le son principal, ni d'action de celui-ci sur les harmoniques; mais tous agissent sur notre oreille, sans pourtant que nous ayons, *dans la sensation ordinaire des sons*, d'autres perceptions que celles des sons fondamentaux de chaque corde génératrice. L'effet des harmoniques ne nous étant sensible que par une attention particulière & suffisante pour nous faire abstraire le son principal de tous les autres, & chacun des harmoniques l'un de l'autre, ces harmoniques ne sont pas même soupçonnés par une oreille ordinaire, & il faut être très-exercé à porter successivement son attention sur chacun d'eux pour pouvoir les discerner. Quelques personnes distinguent assez bien la douzième, la quinzième & la dix-septième du son fondamental, c'est-à-dire, les aliquotes $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ & $\frac{1}{5}$, ou seulement l'une ou l'autre de ces aliquotes, mais peu vont au-delà; ce qui fait que beaucoup de gens ne parlent de ces harmoniques que sur la foi d'autrui, ou d'après les expériences que l'on fait sur le violoncelle ou sur le monocorde.

L'on tire successivement ces différens harmoniques, non en appuyant le doigt & en faisant un chevalet mobile de ce doigt, mais en s'en servant seulement comme d'un excitateur.

La corde est tellement sensible, & disposée à former des nœuds dans ses plus grandes aliquotes & dans leurs multiples, qu'il suffit que le doigt, ou tel corps que ce soit, vienne, par le plus léger contact, renforcer cette disposition, pour que ce nœud se forme & détermine la corde générale à résonner dans chaque corde particulière qui résulte de ces nœuds, qui forment autant d'intersections.

Mais ce qui peut être discerné avec une seule corde génératrice n'est plus entendu ou compris quand plusieurs de ces cordes résonnent à la fois, & cela est fort heureux, sans quoi il faudroit renoncer à la musique; car elle ne feroit plus alors qu'une cacophonie qu'on ne pourroit supporter.

« Ainsi, toutes les fois que cet adoucissement, cet
» accompagnement, ou plutôt les harmoniques se-
» ront renforcés & mieux développés, les sons seront

» plus mélodieux, les nuances mieux soutenues : c'est » une perfection, & l'ame doit y être sensible.

« *Voilà pourquoi les accords consonnans sont » agréables.*

» Plus il y aura d'harmoniques qui seront détruits, » moins l'ame sera satisfaite de ces accords; voilà les » consonnances imparfaites.

» Que s'il arrive enfin qu'aucun harmonique ne » soit conservé, les sons seront privés de leur dou- » ceur & de leur mélodie; ils seront aigres & comme » décharnés, l'ame s'y refusera; elle cherchera l'a- » doucissement qu'elle avoit toujours trouvé dans les » sons, & ne voyant partout qu'une rudesse soute- » nue, elle éprouvera un sentiment d'inquiétude dé- » sagréable; & voilà comment on ne se plaît point » aux accords dissonans. »

On seroit tenté d'ajouter, avec Sganarelle : « Voilà » justement ce qui fait que votre fille est muette. »

D'abord il est faux que le son fondamental, dégagé de ses harmoniques, soit sec & décharné, & qu'il soit désagréable à l'oreille. Il est faux que chacun des sons harmoniques, dégagé du son fondamental & des autres harmoniques, ait en lui-même rien de sec ni de décharné qui le rende déplaisant, fâcheux ou désagréable à l'oreille; en conséquence, il est donc faux que l'*accompagnement soit nécessaire à un son pour être agréable*, & il l'est également que le *sentiment d'un son soit inséparable de celui de ses harmoniques*, puisque l'on peut être affecté *séparément* du son principal ou de chacun de ses harmoniques, sans qu'il en résulte rien que d'agréable à l'oreille. Le désagréable ne naît jamais de l'unité du son, mais d'une pluralité composée de sons qui se repoussent.

Récapitulons maintenant tout ce qui précède sur les consonnances, & nous verrons que le principe n'en a pas été compris par aucun des savans qui ont cherché à en assigner la cause.

Elle n'est pas dans ce que les consonnances sont produites par un même son, ou plutôt par une même corde, puisque les dissonances sont également au nombre de ses enfans, la septième & la neuvième faisant partie de ces harmoniques. Elle n'est pas même dans ce que les intervalles, qui sont consonnans, sont tous admissibles dans l'accord parfait; car la quarte *sol ut* qui est dans *ut mi sol ut* n'est pas une consonnance entendue seule, la quarte n'étant jamais une consonnance.

Cette cause n'est point dans le concours des vibrations, par la raison que cette échelle des vibrations place la *quinte* & la quarte avant la tierce dans l'échelle des consonnances; ce qui est absurde, puisque la quarte, qui est une *dissonance*, auroit alors le pas sur une *consonnance*.

Cette cause ne gît pas non plus dans la simplicité des rapports, parce que cette autre hypothèse, quoique celle de Descartes, n'en est pas moins fausse, toute savante qu'elle paroît, puisqu'on a la simplicité d'y mettre aussi sans façon la quarte & la *quinte* avant la tierce & la sixte, ce qui seul ruine entièrement ce principe, parce que l'absurde ne peut s'admettre qu'autant qu'on raisonne mal, ou qu'on ne raisonne pas.

Celui de la quantité des harmoniques communs est pareillement une fausse base, puisqu'il met, comme tous les autres, la quarte avant la tierce. En conséquence, tous ces prétendus principes devant être rejetés par la raison, il faut en chercher un qui s'accorde en tout & partout avec la pratique & avec le raisonnement.

Où le prendre?

Dans ma Théorie, la seule complétement vraie & toujours d'accord avec ce qui se fait, comme avec la philosophie.

Les principes des consonnances sont les mêmes que ceux de l'harmonie.

Eh! quels sont les principes de l'harmonie?

L'UNITÉ & la VARIÉTÉ.

Ce n'est pas à l'harmonie de la musique seulement que ces deux principes s'appliquent, mais à toutes les harmonies, & à l'universelle comme aux particulières.

Ce qui fait que l'unisson manque d'harmonie, c'est qu'il n'a point de *variété*, mais de l'*unité* seulement, & au plus haut degré.

Ce qui fait que l'octave est plus harmonieuse que l'uisson, c'est qu'elle a un premier degré de variété qui n'est point dans l'unisson.

L'*unité* est au maximum dans l'unisson, mais la variété y est à zéro.

Dans l'octave, l'*unité* perd un degré au profit de la *variété*.

Dans l'octave produite par des instrumens de timbres différens, la variété du timbre se joignant à la variété de l'intervalle, & rendant les deux parties plus distinctes, l'harmonie y gagne nécessairement. C'est par la seule différence des timbres, que l'on peut donner de la variété à l'unisson.

Ainsi donc il est faux de dire que l'unisson est la consonnance la plus parfaite sous le rapport de l'harmonie, puisque l'harmonie veut à la fois *unité* & *variété*.

L'unisson est le plus ressemblant des sons, mais la ressemblance ou la parité complète ne donne que de l'*unité* & non pas de la *variété*; en conséquence donc, si l'unisson est le plus parfait des intervalles sous le rapport de l'*unité*, c'est qu'il est le plus imparfait sous celui de la *variété*.

Mais ces principes, quoique tous deux nécessaires à l'harmonie, ne sont pas également nécessaires à l'ensemble des voix & des instrumens.

Cet ensemble peut se passer de *variété*, mais non pas d'*unité*.

Quand on fait aller ensemble plusieurs voix ou plusieurs instrumens, on peut ne vouloir que renforcer l'unisson, sans prétendre en varier l'effet. Alors on le compose d'instrumens ou de voix pareilles. Quand on veut y ajouter la variété des timbres, on le compose de différentes voix ou de différens instrumens, ou des uns & des autres. Mais cette variété est bien peu sensible, en comparaison de l'octave.

Après l'octave vient la double octave, puis les deux ensemble.

Après, la triple octave, puis les trois ensemble; ensuite la quadruple octave & les quatre ensemble. C'est ainsi que l'édifice majestueux de l'harmonie s'élève graduellement par les divers produits de l'unisson.

C'est là l'échelle de proportion que les savans cherchoient, & qu'ils ont cru voir dans la suite des nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, &c., & qui n'existe réellement que dans la progression double 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256, &c., ou dans la sous-double $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$, $\frac{1}{64}$, $\frac{1}{128}$, $\frac{1}{256}$, &c.

Tous ont donc commis la faute de prendre l'échelle arithmétique pour l'échelle harmonique; & c'est ce qui les a conduits à placer la *quinte* & la quarte au rang des consonnances avant la tierce & la sixte, comme plus consonnantes que ces deux derniers intervalles, ce qui est pour l'oreille d'une absurdité révoltante, & *qui auroit dû les arrêter tout court*. Il est inconcevable, en effet, qu'une chose aussi sensible n'ait pas fait rétrograder les musiciens au moins; car pour les savans qui ne sont pas musiciens, ou qui n'avoient pas l'oreille assez exercée pour s'apercevoir de cette difficulté insurmontable, il est tout simple qu'ils aient passé outre. Quoi! au dix-neuvième siècle, la *quinte* & la *quarte* passent encore pour des *consonnances parfaites!* On ne voudra pas croire, dans cent ans d'ici, que l'ignorance sur cet objet ait pu régner si longtemps. Au lieu de prendre tous les intervalles comme les donne la résonnance du corps sonore & dans l'ordre des nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, il falloit donc ne voir d'abord que l'unisson & toutes ses données, 1, 2, 4, 8, &c.; ensuite il falloit prendre la *tierce* $\frac{1}{5}$ & toutes ses données, & non pas la *quinte* & la *quarte*.

Mais par quel hasard vous croyez-vous en droit de laisser ainsi derrière vous 3 ou $\frac{1}{3}$, & 3 — 4 ou $\frac{3}{4}$, c'est-à-dire, la quinte *au grave ou à l'aigu & la quarte?*

Parce que la nature m'y autorise & me l'ordonne, & voici comment.

Quel est mon dessein, quand j'accumule partie sur partie? n'est-ce pas celui d'en former un tout harmonique? Pour former ce tout, il faut donc prendre, parmi les intervalles, non ceux qui se présentent les premiers dans l'ordre des aliquotes, mais ceux qui s'accordent le mieux, & qui ont le plus d'*unité* & de *variété* réunies.

Ce qui prouve que ce n'est pas la *quinte* qui doit venir après l'octave, c'est qu'elle a un excès de *variété* qui est tel, qu'il ne faut que la renverser pour qu'elle soit une dissonance.

La tierce qui n'a pas cet inconvénient, la tierce qui a presque toute l'unité de l'octave & une *variété* que l'octave n'a point, mérite à tous égards la préférence sur la *quinte*.

Elle doit même avoir le pas sur l'octave, quand il s'agit à la fois de *variété* & d'*unité*; car l'octave ne peut l'emporter sur la tierce, qu'autant qu'il n'est uniquement question que de l'*unité* toute seule, auquel cas l'unisson est la plus parfaite des consonnances.

Je vois bien que vous tournez toujours la tête du côté de la *quinte*, & que vous l'abandonnez à regret. Mais, patience, elle trouvera son emploi; & pour vous convaincre qu'elle n'est pas l'élément des accords, ajoutez des *quintes* à une *quinte*, & vous verrez qu'il n'en résultera rien d'harmonieux.

La tierce est donc la consonnance qui a le plus d'unité après l'*octave*, & celle qui a un très-grand degré de variété de plus. La sixte, qui est son renversement, est plus *variée* encore, & par conséquent a quelque peu d'*unité* de moins que la tierce; car il est impossible qu'elle ne perde pas du côté de l'unité ce qu'elle gagne du côté de la variété.

L'échelle directe de la tierce est la suivante:

5 10 20 40 80 160 320.

N. B. Ces nombres doivent se regarder comme entiers en allant au grave, & comme les dénominateurs d'une fraction qui a l'unité pour numérateur, en allant à l'aigu. Ceci est applicable à tous les exemples de cette même nature.

L'échelle indirecte des tierces donne la sixte & ses octaves, tant au grave qu'à l'aigu.

Il y a ici une épreuve à laquelle il faut que nous soumettions l'unisson & l'octave, la tierce & la sixte majeures ou mineures, car c'est par elle que nous apprendrons avec certitude à quel degré est l'ensemble ou l'union qui se forme à l'un ou à l'autre de ces intervalles.

Quand on joint la musique d'une partie à la musique d'une autre partie, on ne veut pas établir deux musiques à la fois, mais une seule. Pour savoir si l'on a réussi dans ce dessein, il faut écouter ces deux musiques à la fois, & voir si elle n'en forme véritablement qu'une.

Quelle est l'opération la plus simple pour former deux musiques sur le chant?

C'eſt de prendre un tétracorde, & d'y en joindre un autre à un intervalle qui s'accorde.

A quel intervalle les tétracordes s'accordent-ils l'un avec l'autre, de manière à pouvoir être entendus à la fois; eſt-ce à l'uniſſon, à la tierce, à la quarte, à la *quinte*, à la ſeptième, à l'octave ou à la neuvième?

Les tétracordes ne peuvent ſe faire entendre, *deux à deux*, qu'à l'uniſſon, à l'octave, à la tierce ou à la ſixte, par la raiſon toute ſimple, que ce n'eſt qu'à l'un ou l'autre de ces intervalles qu'ils forment un tout, & en un mot une ſeule & même muſique. Ils forment deux touts, deux muſiques différentes à la *quinte*, à la quarte, à la ſeptième, à la ſeconde & à la neuvième.

Que faut-il conclure de-là? Qu'il ſeroit inſenſé de vouloir que deux muſiques priſes à l'un ou à l'autre de ces deux intervalles, n'en formaſſent qu'une ſeule, puiſque la nature s'y oppoſe.

Or, comme c'eſt là préciſément ce qui arrive quand on déclare que la *quinte* & la quarte ſont des conſonnances parfaites, il s'enſuit qu'il faut rayer cette extravagance de tous les livres où l'on a eu la témérité de l'écrire ou de l'imprimer.

Pour s'aſſurer qu'il en eſt comme il eſt dit ici, il ne faut qu'en faire ſoi-même l'épreuve, en accouplant les tétracordes à chaque intervalle, l'un après l'autre.

Il n'eſt pas d'aſſez mauvaiſes oreilles pour ne pas diſcerner dans cette opération les conſonnances des diſſonances.

Exemples *pour les conſonnances.*

A l'uniſſon.

Ut ré mi fa fa mi ré ut
Ut ré mi fa fa mi ré ut.

A l'octave.

Ut ré mi fa fa mi ré ut
UT RÉ MI FA FA MI RÉ UT.

A la tierce.

Mi fa ſol la la ſol fa mi
Ut ré mi fa fa mi ré ut.

A la ſixte.

Ut ré mi fa fa mi ré ut
Mi fa ſol la la ſol fa mi.

Exemples *dans leſquels les deux parties ne s'accordent pas, & forment deux muſiques.*

A la quinte commence le mal.

Sol la ſi ut — ut ſi la ſol
Ut ré mi fa — fa mi ré ut.

Il empire à la quarte.

Ut ré mi fa — fa mi ré ut
Sol la ſi ut — ut ſi la ſol.

Il eſt plus fort à la ſeptième.

Ut ré mi fa — fa mi ré ut
Ré mi fa ſol — ſol fa mi ré.

Beaucoup plus fort encore à la ſeconde.

Ré mi fa ſol — ſol fa mi ré
Ut ré mi fa — fa mi ré ut.

Il eſt donc bien évident, par ces exemples, que ce n'eſt qu'à l'uniſſon, à l'octave, à la tierce & à la ſixte que deux muſiques peuvent être entendues à la fois, parce qu'elles n'en forment qu'une ſeule; cependant, tout accord parfait préſentant une tierce & une *quinte*, il faut bien expliquer comment cette *quinte* peut exiſter, ſans en détruire l'harmonie & ſans le rendre diſſonant, dans un accord qui porte le titre de *parfait*.

La *quinte* qui n'eſt pas une conſonnance à deux parties, mais une demi-conſonnance ſeulement, devient une conſonnance à trois parties, & voici pourquoi; c'eſt qu'alors elle ne vient pas prendre place dans un accord en qualité de *quinte*, mais comme tierce de la tierce. Sa relation intime & directe a donc lieu alors, d'elle à la tierce, & non d'elle à la note dont elle eſt *quinte*; cette ſeconde relation n'étant qu'acceſſoire & indirecte.

L'excès de variété de la *quinte* s'affoiblit donc par l'intermédiation de la tierce, & c'eſt là ce qui fait qu'*ut mi ſol* a aſſez d'unité pour former un accord conſonnant & parfait.

Il faut apprendre ici au lecteur une vérité nouvelle: c'eſt qu'il eſt des intervalles tellement dominateurs, de leur caractère, que deux de ces intervalles ne peuvent faire partie d'une même aſſociation de ſons ou d'un accord ſans y répandre la diſcorde; telles ſont les tierces majeures & les *quintes juſtes*.

En effet, les deux tierces majeures *ut mi* & *mi ſol*# ne peuvent ſe faire entendre à la fois ſans qu'il n'en réſulte non pas une *diſſonnance* ſeulement, mais une *diſcordance*.

Il en eſt de même des deux *quintes ut ſol* & *mi ſi* dans *ut mi ſol ſi*, où elles ſe trouvent avec les deux tierces majeures *ut mi* & *ſol ſi*.

La diſcorde eſt beaucoup moins grande quand les deux *quintes juſtes* ne ſe trouvent qu'avec une ſeule tierce majeure, comme dans *ré fa la ut*, où il y a *ré la* & *fa ut*, avec la tierce mineure *ré fa* & la tierce majeure *fa la*.

Cette inſubordination ou ce caractère dominateur tient toujours à l'excès de variété qui eſt plus ou moins grand, & aſſez puiſſant pour empêcher l'union néceſſaire à toute ſociété de ſons, à tout véritable accord.

Deux tierces mineures peuvent exister dans le même accord, mais ce n'est pas sans le rendre plus *varié* qu'il ne faut pour demeurer *consonnant*.

Si ré fa est un accord délicieux, quoique *dissonant*, mais ce n'est pas un accord parfait sous le rapport de son *unité*; il y a un excédent de *variété* qui affoiblit son *unité*; mais non pas au point de le rendre désagréable, parce qu'il en conserve assez pour former un seul tout, mais trop peu pour être un accord concluant, & par lequel on puisse terminer un morceau : les accords dissonans ne formant que des repos passagers, imparfaits ou suspensifs.

La fausse *quinte* n'est pas appelée à faire partie de l'accord *si ré fa* en sa qualité de *quinte* de *si*, mais comme tierce de *ré*, par la raison que les accords ne se composent pas avec les intervalles qui ne s'accordent que peu ou point, mais avec ceux qui s'accordent parfaitement.

En conséquence, nul intervalle n'est appelé comme dissonant à figurer dans un accord; mais sa qualité de dissonance à l'égard d'un ou de plusieurs des individus de la société dont il fait partie, ne peut l'en faire exclure, s'il n'y forme pas une seconde tierce majeure ou une seconde *quinte juste*.

Le *fa* de *sol si ré fa*, qui est appelé à figurer dans cet accord comme tierce mineure consonnante de *ré*, ne s'en fait donc point exclure par sa qualité de fausse *quinte* de *fa* & de septième mineure de *sol*; il s'en feroit bannir s'il formoit un intervalle inharmonique avec l'une ou l'autre des notes de cet accord, ce qui lui arriveroit si, au lieu d'être tierce mineure de *ré*, il en étoit la tierce majeure; parce qu'il formeroit une septième majeure avec *sol*, *sol fa* ♯, & qu'il introduiroit dans l'accord une seconde *quinte juste si fa* ♯, qui ne peut y vivre en paix avec *sol ré*; & deux tierces majeures *sol si* & *ré fa* ♯ qui se repoussent mutuellement.

De ces explications il résulte, 1°. que les *dissonances* sont toujours appelées comme *consonnances* à faire partie d'une société de sons que l'on nomme *accord*; 2°. que les dissonances dont il ne résulte point un intervalle *inharmonique* ou deux *quintes justes*, ou deux *tierces majeures*, peuvent toutes entrer dans un véritable accord, parce qu'elles n'en détruisent point l'*unité*, mais l'affoiblissent seulement de manière à ce que ces accords ne sont plus consonnans, mais sont encore très-harmonieux & très-agréables. Ce n'est donc point pour répandre du désagrément sur la musique que l'on s'y sert des *dissonances*, mais c'est pour en augmenter la *variété*, qui partage avec l'*unité* le pouvoir de nous plaire & de nous charmer; car l'harmonie naît de leur concours, & varie selon que la puissance de l'*unité* & de la *variété* est plus ou moins égale ou prépondérante. (Voyez mon article Système.) (*De Momigny*.)

QUINTES CACHÉES. *Quintes* non écrites; mais supposables. Il ne faut pas seulement éviter d'écrire plusieurs *quintes* de suite par mouvement semblable & entre les deux mêmes parties, mais il faut éviter que l'oreille ne puisse les pressentir dans la marche des deux mêmes parties.

Quand le dessus monte d'*ut* à *la* sur la basse *la ré*, quoiqu'il n'y ait alors que la *quinte ré la* qui soit écrite, le passage d'*ut* à *la* pouvant être rempli par *ut ré mi fa sol la*, & celui de *la* à *ré* par *la si ut ré*, ce que l'oreille saisit très-bien quand elle est exercée, il en résulte qu'il se trouve une *quinte cachée*, c'est-à-dire implicite, qui, avec celle qui est écrite, forme deux *quintes* consécutives qui détruisent l'ensemble de ces deux parties; car cet ensemble ne peut subsister qu'autant que ces deux dissonances de la même espèce ne se feront pas entendre immédiatement l'une après l'autre, & par mouvement semblable.

Exemple.

Ut la / *La ré* supposent *ut ré mi fa* SOL LA / *la si ut ut* UT RÉ

& par conséquent les deux *quintes ut sol* & *ré la*, qu'il faut éviter, pour que les deux parties restent unies comme l'exige impérieusement la loi de l'*unité*, sans l'observation stricte de laquelle chaque partie cesse d'être une partie, mais devient un tout qui se sépare de l'autre.

Il faut pareillement éviter deux septièmes, deux quartes, deux secondes, deux tritons, &c. C'est à tort qu'on tolère une *quinte* fausse & une *quinte juste*; car malgré que l'*unité* en soit moins complétement anéantie, elle en souffre assez pour qu'on doive s'abstenir de les placer immédiatement l'une à côté de l'autre.

Dans la composition à trois ou à quatre parties & plus, on se permet des *quintes cachées* & autres irrégularités, mais c'est toujours aux dépens de la délicatesse & du tact des hommes bien organisés, parce que cela nuit plus ou moins à l'*unité*.

Quant aux octaves cachées, sur lesquelles la plupart des compositeurs ne se gênent pas, c'est encore un tort réel, car il n'est aucune de ces négligences qui ne blesse les lois de la *variété*. (*De Momigny*.)

QUINTER, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens musiciens, une manière de procéder dans le déchant ou contre-point plutôt par *quintes* que par quartes. C'est ce qu'ils appeloient aussi, dans leur latin, *diapentissare*. Muris s'étend fort au long sur les règles convenables pour *quinter* ou quarter à propos. (Voy. Quarter.) (*J.J. Rousseau*.)

QUINTIVOQUE, *adj.* Je nomme ainsi une mélodie qui fait l'office de cinq voix ou de cinq parties. (Voyez Quadrivoque.) (*De Momigny*.)

QUINZIÈME, *s. f.* Intervalle de deux octaves, (Voyez Double octave.)

R.

RACLER, *v. a.* Jouer mal d'un inſtrument à archet: c'eſt tirer durement, avec l'archet, des ſons aigres d'un violon, d'une baſſe ou d'un alto.

RACLEUR. Joueur de violon ou de baſſe, qui ſe ſert de ſon archet de manière à ne tirer que des ſons déſagréables de ſon inſtrument. (*De Momigny.*)

RAISON. (Voyez PROPORTION & RAPPORT.)

RANZ-DES-VACHES. Air célèbre parmi les Suiſſes, & que les jeunes bouviers jouent ſur la cornemuſe en gardant le bétail dans les montagnes. (Voy. l'air noté dans les planches; voyez auſſi l'article MUSIQUE, où il eſt fait mention des étranges effets de cet air.) (*J. J. Rouſſeau.*)

RAPPORT. Comparaiſon de deux grandeurs de cordes ou de deux effets de ſons.

Pour obtenir l'uniſſon, il faut prendre deux cordes pareilles en tout, ou égaliſer les choſes entr'elles par ce qui peut équivaloir.

Une corde plus courte que l'autre peut donner l'uniſſon de la première, ſi elle eſt moins tendue, & réciproquement une corde plus longue qu'une autre peut en donner l'uniſſon, en la tendant d'autant qu'elle a plus de longueur & de gravité naturelle.

Mais ces deux effets, dont il réſulte l'uniſſon, ne peuvent former deux ſons entièrement ſemblables; car deux cauſes différentes ne peuvent donner un réſultat pareil en tout; car pour cela il faudroit qu'elles n'agiſſent que relativement à une ſeule de leurs qualités. Mais la nature d'une corde communiquant, ſous tous les rapports, ſon effet au ſon qu'elle produit, ce ſon eſt néceſſairement modifié par toutes les bonnes ou mauvaiſes qualités de cette corde.

L'octave au grave, toutes choſes égales d'ailleurs, eſt produite par une corde une fois plus longue; elle eſt donc dans le rapport de 1 à 2.

L'octave à l'aigu étant inverſe, eſt dans celui d'un entier à ſa moitié, & par conſéquent de $\frac{1}{1}$ à $\frac{1}{2}$.

Le *rapport* d'un à trois donne la douzième au grave; celui d'un tout à ſon tiers donne la douzième à l'aigu. La douzième eſt l'octave de la quinte.

Le *rapport* d'un à quatre donne la double octave au grave, & celui d'un à ſon quart la produit à l'aigu. La double octave eſt la quinzième.

Le *rapport* d'un à cinq donne la dix-ſeptième au grave, & celui d'un tout à ſon cinquième la donne à l'aigu. La dix-ſeptième eſt la double octave de la tierce majeure.

Le *rapport* d'un à ſix donne la dix-neuvième au grave, & celui d'un tout à ſon ſixième la produit à l'aigu. La dix-neuvième eſt la double octave de la quinte juſte.

Le *rapport* d'un à ſept donne la vingt-unième au grave, & celui d'un tout à ſon ſeptième donne la vingt-unième à l'aigu. La vingt-unième eſt la double octave de la ſeptième mineure.

Le *rapport* d'un à huit donne la triple octave au grave, & celui d'un tout à ſon huitième la donne à l'aigu. La triple octave eſt la vingt-deuxième.

Le *rapport* d'un à neuf donne la vingt-troiſième au grave, & celui d'un tout à ſon neuvième la donne à l'aigu. La vingt-troiſième eſt la double octave de la neuvième majeure.

Le *rapport* d'un à dix donne la vingt-quatrième au grave, celui d'un à ſon dixième la donne à l'aigu. La vingt-quatrième eſt la triple octave de la tierce majeure.

Le *rapport* d'un à onze donne la vingt-cinquième au grave, & celui d'un tout à ſa onzième partie la donne à l'aigu. La vingt-cinquième eſt la triple octave de la quarte.

Le *rapport* d'un à douze donne la vingt-ſixième au grave, & celui d'un tout à ſon douzième la donne à l'aigu. La vingt-ſixième eſt la triple octave de la quinte juſte.

Le *rapport* d'un à treize donne la vingt-ſeptième au grave, & celui d'un tout à ſon treizième la donne à l'aigu. La vingt-ſeptième eſt la triple octave de la ſixte majeure.

Le *rapport* d'un à quatorze donne la vingt-huitième au grave, & celui d'un tout à la quatorzième partie de ſa longueur la donne à l'aigu. La vingt-huitième eſt la triple octave de la ſeptième mineure.

Le *rapport* d'un à quinze donne la vingt-neuvième majeure au grave, & celui d'un tout à ſon quinzième la donne à l'aigu. La vingt-neuvième eſt la quadruple octave de l'uniſſon.

Le *rapport* d'un à ſeize donne la trentième au grave, & celui d'un entier à ſon ſeizième la donne à l'aigu. La trentième eſt la quadruple octave de la ſeconde. (Voyez les exemples dans les planches de muſique; voyez auſſi l'article INTERVALLES.)

(*De Momigny.*)

RAVALEMENT. Le clavier ou ſon ſyſtème à *ravalement*, eſt celui qui, au lieu de ſe borner à quatre octaves comme le clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une quinte au-deſſous de l'*ut* d'en bas, une quarte au-deſſus de l'*ut* d'en haut, & embraſſant ainſi

cinq octaves entre deux *fa*. Le mot *ravalement* vient des facteurs d'orgues & de clavecins, & il n'y a guère que ces instrumens sur lesquels on puisse embrasser cinq octaves. Les instrumens aigus passent même rarement l'*ut* d'en haut sans jouer faux, & l'accord des basses ne leur permet point de passer l'*ut* d'en bas.
(*J. J. Rousseau.*)

Ravalement. Ce mot vient d'aller *aval* ou en bas; & quoique dans le *ravalement* on ait ajouté autant de cordes à l'aigu qu'au grave, & qu'on eût pu appeler la moitié de cette opération du *rehaussement*, le mot de *ravalement* a été appliqué aux deux opérations inverses, comme celui de cadence sert à marquer le *levé* & la *chute* de la mesure.

Quand Rousseau écrivoit son article *Ravalement*, on venoit d'ajouter une cinquième octave au clavecin qui n'en avoit que quatre. Ce n'est pas tout à la fois que que l'on avoit ajouté cette cinquième octave, mais *gradatim*. C'est ainsi que le piano, en se perfectionnant, a banni peu à peu de l'usage le clavecin, qu'il a remplacé partout, en le surpassant de beaucoup pour la beauté des sons & pour l'expression, & qu'il a été porté de cinq octaves à six, de *fa* en *fa*, &, dans quelques grands pianos *à queue*, ou en forme de clavecin, d'*ut* en *ut*. (Voyez Piano-forté.)

On pourroit ajouter une septième octave au clavier, mais celui à six octaves contient tout ce que l'échelle des sons renferme de mieux, ce qu'il reste à prendre étant trop grave ou trop aigu pour être d'un usage habituel. (*De Momigny.*)

RÉ, *s. m.* Nom qu'on donne maintenant à la corde du système musical qu'on appeloit *D*, avant que Gui d'Arezzo ne désignât les notes par *ut ré mi fa sol la.*
C D E F G A

Ce *ré* est la seconde note de l'octacorde ut *ré mi fa sol la si ut*, qui est la gamme des Modernes.

C'est la troisième de la gamme des Grecs ou du premier eptacorde *si ut ré mi fa sol la*. Le *ré* étoit la quatrième note de l'octacorde des Grecs, qui avoit pour initiale la *proslambanomène la*, *la si ut ré mi fa sol la*.

Il étoit la cinquième dans le système de Gui, qui commençoit par le *gamma* qui étoit le *sol*.

Sol la si ut ré mi.
G A B C D E

(Voyez Solfier.) (*De Momigny.*)

RECHERCHE, *s. f.* Espèce de prélude ou de fantaisie sur l'orgue ou sur le clavecin, dans laquelle le musicien affecte de rechercher & de rassembler les principaux traits d'harmonie & de chant qui viennent d'être exécutés, ou qui vont l'être dans un concert. Cela se fait ordinairement sur le chant sans préparation, & demande par conséquent beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *recherches* ou *cadences*, ces *arbitrii* ou points d'orgue que le chanteur se donne la liberté de faire sur certaines notes de sa partie, suspendant la mesure, parcourant les diverses cordes du mode, & même en sortant quelquefois, selon les idées de son génie & les routes de son gosier, tandis que tout l'accompagnement s'arrête jusqu'à ce qu'il lui plaise de finir. (*J. J. Rousseau.*)

Recherches. *Ricercati.* On nommoit de ce nom toute composition savante où l'on s'étoit appliqué avec succès à des *recherches* d'harmonie, & surtout à tirer parti d'un ou de plusieurs dessins, au moyen du contre-point double, triple ou quadruple; mais c'étoit particulièrement aux morceaux d'une savante irrégularité que l'on appliquoit ce terme.

La fantaisie des grands maîtres est née de ces *recherches*. Ce n'étoit point parce qu'ils ne pouvoient remplir le cadre des morceaux réguliers, qu'ils se jetoient dans la fantaisie, mais pour élargir ce cadre à leur gré, & sans s'astreindre aux formes habituelles.
(*De Momigny.*)

RÉCIT, *s. m.* Nom générique de tout ce qui se chante à voix seule. On dit, un *récit* de basse, un *récit* de haute-contre. Ce mot s'applique même en ce sens aux instrumens. On dit un *récit* de violon, de flûte, de hautbois. En un mot, *réciter*, c'est chanter ou jouer seul une partie quelconque, par opposition au chœur & à la symphonie en général, où plusieurs chantent ou jouent la même partie à l'unisson.

On peut encore appeler *récit* la partie où règne le sujet principal, & dont toutes les autres ne sont que l'accompagnement. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie française: *les récits ne sont point assujettis à la mesure comme les airs.* Un *récit* est souvent un air, & par conséquent mesuré. L'Académie auroit-elle confondu le *récit* avec le *récitatif?* (*J. J. Rousseau.*)

Récit a été quelquefois employé pour récitatif, & voilà pourquoi l'Académie dit qu'il n'est point assujetti à la mesure.

Récit ne se dit plus que du *solo* vocal; le *solo* instrumental se nomme simplement *solo*. Quand deux parties récitent à la fois, on écrit sur ces parties *soli*, au lieu de *solo*, pour les avertir qu'elles sont deux qui récitent à la fois. (*De Momigny.*)

RÉCITANT. *Partie.* Partie *récitante* est celle qui se chante par une seule voix, ou se joue par un seul instrument, par opposition aux parties de symphonie & de chœur, qui sont exécutées à l'unisson par plusieurs concertans. (Voyez Récit.) (*J. J. Rousseau.*)

RÉCITATIF, *s. m.* Discours récité d'un ton musical & harmonieux. C'est une manière de chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter, autant

tant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur. Ce chant est nommé *récitatif*, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, & qu'on s'en sert dans le dialogue dramatique. On a mis dans le *Dictionnaire de l'Académie*, que le *récitatif* doit être débité : il y a des *récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être soutenus.

La perfection du *récitatif* dépend beaucoup du caractère de la langue : plus la langue est accentuée & mélodieuse, plus le *récitatif* est naturel, & approche du vrai discours. Il n'est que l'accent noté dans une langue vraiment musicale ; mais dans une langue pesante, sourde & sans accent, le *récitatif* n'est que du chant, des cris, de la psalmodie ; on n'y reconnoît plus la parole. Ainsi le meilleur *récitatif* est celui où l'on chante le moins. Voilà, ce me semble, le seul vrai principe tiré de la nature de la chose, sur lequel on doive se fonder pour juger du *récitatif*, & comparer celui d'une langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la poésie étoit en *récitatif*, parce que, la langue étant mélodieuse, il suffisoit d'y ajouter la cadence du mètre & la récitation soutenue, pour rendre cette récitation tout-à fait musicale ; d'ou vient que ceux qui versifioient, appeloient cela *chanter*. Cet usage, passé ridiculement dans les autres langues, fait dire encore aux poëtes, *je chante*, lorsqu'ils ne font aucune sorte de chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant ; mais chez nous il faut parler ou chanter ; on ne sauroit faire à la fois l'un & l'autre. C'est cette distinction même qui nous a rendu le *récitatif* nécessaire. La musique domine trop dans nos airs, la poésie y est presqu'oubliée. Nos drames lyriques sont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un opéra qui ne seroit qu'une suite d'airs ennuieroit presqu'autant qu'un seul air de la même étendue. Il faut couper & séparer les chants de la parole ; mais il faut que cette parole soit modifiée par la musique. Les idées doivent changer, mais la langue doit rester la même. Cette langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une pièce, seroit vouloir parler moitié français, moitié allemand. Le passage du discours au chant, & réciproquement, est trop disparate ; il choque à la fois l'oreille & la vraisemblance : deux interlocuteurs doivent parler ou chanter ; ils ne sauroient faire alternativement l'un & l'autre. Or, le *récitatif* est le moyen d'union du chant & de la parole : c'est lui qui sépare & distingue les airs, qui repose l'oreille étonnée de celui qui précède, & la dispose à goûter celui qui suit : enfin, c'est à l'aide du *récitatif* que ce qui n'est que dialogue, récit, narration dans le drame, peut se rendre sans sortir de la langue donnée, & sans déplacer l'éloquence des airs.

On ne mesure point le *récitatif* en chantant. Cette mesure, qui caractérise les airs, gâteroit la déclamation récitative. C'est l'accent, soit grammatical, soit oratoire, qui doit seul diriger la lenteur ou la rapidité des sons, de même que leur élévation ou leur abaissement. Le compositeur, en notant le *récitatif* sur quelque mesure déterminée, n'a eu en vue que de fixer la correspondance de la basse continue & du chant, & d'indiquer à peu près comment on doit marquer la quantité des syllabes, cadencer & scander les vers. Les Italiens ne se servent jamais, pour leur *récitatif*, que de la mesure à quatre temps ; mais les Français entre-mêlent le leur de toutes sortes de mesures.

Ces derniers arment aussi la clef de toutes sortes de transpositions, tant pour le *récitatif* que pour les airs, ce que ne font pas les Italiens ; mais ils notent toujours le *récitatif* au naturel : la quantité de modulations dont ils le chargent, & la promptitude des transitions, faisant que la transposition convenable à un ton ne l'est plus à ceux dans lesquels on passe, multiplieroit trop les accidens sur les mêmes notes, & rendroit le *récitatif* presqu'impossible à suivre, & très-difficile à noter.

En effet, c'est dans le *récitatif* qu'on doit faire usage des transitions harmoniques les plus recherchées, & des plus savantes modulations. Les airs n'offrant qu'un sentiment, qu'une image, renfermés enfin dans quelqu'unité d'expression, ne permettent guère au compositeur de s'éloigner du ton principal ; & s'il vouloit moduler beaucoup dans un si court espace, il n'offriroit que des phrases étranglées, entassées, & qui n'auroient ni liaison, ni goût, ni chant ; défaut très-ordinaire dans la musique française, & même dans l'allemande.

Mais dans le *récitatif*, où les expressions, les sentimens, les idées varient à chaque instant, on doit employer des modulations également variées qui puissent représenter, par leurs contextures, les successions exprimées par le discours du récitant. Les inflexions de la voix parlante ne sont pas bornées aux intervalles musicaux ; elles sont infinies & impossibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine précision, le musicien, pour suivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il est possible, & afin de porter dans l'esprit des auditeurs l'idée des intervalles & des accens qu'il ne peut exprimer en notes, il a recours à des transitions qui les supposent : si, par exemple, l'intervalle du semi-ton majeur au mineur lui est nécessaire, il ne le notera pas : il ne sauroit ; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un passage enharmonique. Une marche de basse suffit souvent pour changer toutes les idées, & donner au *récitatif* l'accent & l'inflexion que l'acteur ne peut exécuter.

Au reste, comme il importe que l'auditeur soit attentif au *récitatif* & non pas à la basse, qui doit faire son effet sans être écoutée, il suit de-là que la basse doit rester sur la même note autant qu'il est possible, car c'est au moment qu'elle change de note & frappe une autre corde, qu'elle se fait écouter. Ces momens étant rares & bien choisis, n'usent point les grands effets ; ils distrayent moins fréquemment

le spectateur, & le laissent plus aisément dans la persuasion qu'il n'entend que parler, quoique l'harmonie agisse continuellement sur son oreille. Rien ne marque un plus mauvais *récitatif* que ces basses perpétuellement sautillantes, qui courent de croche en croche après la succession harmonique, & font, sous la mélodie de la voix, une autre manière de mélodie fort plate & fort ennuyeuse. Le compositeur doit savoir prolonger & varier ses accords sur la même note de basse, & n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *récitatif* devenant plus vive, reçoit plus d'effet par ce changement de basse, & empêche l'auditeur de le remarquer.

Le *récitatif* ne doit servir qu'à lier la contexture du drame, à séparer & faire valoir les airs, à prévenir l'étourdissement que donneroit la continuité du grand bruit; mais quelqu'éloquent que soit le dialogue, quelqu'énergique & savant que puisse être le *récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il est nécessaire à son objet, parce que ce n'est point dans le *récitatif* qu'agit le charme de la musique, & que ce n'est cependant que pour déployer ce charme qu'est institué l'Opéra. Or, c'est en ceci qu'est le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs scènes, abusent du *récitatif*. Quelque beau qu'il soit en lui-même, il ennuie, parce qu'il dure trop, & que ce n'est pas pour entendre du *récitatif* que l'on va à l'Opéra. Démosthène parlant tout le jour ennuieroit à la fin; mais il ne s'ensuivroit pas de-là que Démothène fût un orateur ennuyeux. Ceux qui disent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *récitatif* mauvais, le disent bien gratuitement, puisqu'au contraire il n'y a point de partie dans la musique dont les connoisseurs fassent tant de cas, & sur laquelle ils soient aussi difficiles. Il suffit même d'exceller dans cette seule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever, chez eux, au rang des plus illustres artistes, & le célèbre Porpora ne s'est immortalisé que par-là.

J'ajoute que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *récitatif* la même énergie d'expression que dans les airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois; & quand elle s'y trouve, elle y fait plus d'effet que dans les airs mêmes. Il y a peu de bons opéras où quelque grand morceau de *récitatif* n'excite l'admiration des connoisseurs, & l'intérêt dans tout le spectacle; l'effet de ces morceaux montre assez que le défaut qu'on impute au genre n'est que dans la manière de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu en 1714, à l'Opéra d'Ancône, un morceau de *récitatif* d'une seule ligne, & sans autre accompagnement que la basse, faire un effet prodigieux non-seulement sur les professeurs de l'art, mais sur tous les spectateurs. « C'étoit, dit-il, au commencement du troisième » acte. A chaque représentation, un silence profond » dans tout le spectacle annonçoit les approches de » ce terrible morceau. On voyoit les visages pâlir, » on se sentoit frissonner, & l'on se regardoit l'un l'au» tre avec une sorte d'effroi; car ce n'étoit ni des pleurs » ni des plaintes; c'étoit un certain sentiment de ri» gueur âpre & dédaigneuse qui troubloit l'ame, » serroit le cœur & glaçoit le sang. » Il faut transcrire le passage original; ses effets sont si peu connus sur nos théâtres, que notre langue est peu exercée à les exprimer.

L'anno quattordecimo del secolo presente nel dramma che si rapresentava in Ancona, v' era su' l principio dell' Atto terzo una riga di ricitativo non accompagnato da altri stromenti che dal basso; per cui, tanto in noi professori, quant negli ascoltanti si destava una tal è tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia l'un l'altro, der la evidente mutazione di colore che si faceva in ciascheduno di noi. L'effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo che le parole erano de sdegno), ma di un certo rigore è freddo nel sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte si recitò il dramma, è sempre seguì l'effetto stesso universalmente; di che era segno palpabile il sommo previo silenzio, con cui l'uditorio tutto si apparecchiava à goderne l'effetto. (*J. J. Rousseau.*)

RÉCITATIF. Le *recitatif* peut se diviser comme le style, puisqu'il en revêt toutes les formes & en rend toutes les expressions. Il peut donc être *simple*, *moyen* ou *tempéré*, *sublime*. Il peut avoir plus ou moins de mouvement, de chaleur & d'expansion. Toutes les idées, les sentimens & les passions peuvent être, jusqu'à un certain point, de son ressort. Il peut raconter, discuter, appeler, invoquer, prier, provoquer, menacer, blasphémer, bénir ou maudire.

Ce qui le distingue particulièrement des morceaux mesurés, c'est qu'il ne s'arrête point à un seul sentiment, mais passe avec rapidité de l'un à l'autre, soit que ces sentimens aient de l'analogie entr'eux, ou soit qu'ils offrent des contrastes & des oppositions marquées.

M. le comte de Lacépède, qui a bien le droit d'avoir un avis, même en musique, n'est pas de celui de Rousseau, relativement à ce qui rend une langue plus propre à être mise en *récitatif*, & surtout en *récitatif* simple & le plus approchant de la parole.

Il dit, avec raison, que plus une langue sera accentuée, & plus elle gênera le musicien. Mais la cause de M. de Lacépède gagne trop à être défendue avec ses propres expressions, pour que je ne m'empresse pas de les mettre sous les yeux du lecteur.

« Le récit simple ne doit être que la déclamation » notée; il doit donc être d'autant plus difficile à faire, » que la déclamation offrira plus de variétés, plus de » nuances à saisir, plus de sons à imiter, qu'elle ren» fermera un plus grand nombre de ces intervalles » que notre musique ne présente pas d'une manière » sensible; mais il doit être d'ailleurs d'autant plus » défectueux, que la prosodie est plus variée, & le

» talent du compositeur plus grand. » (*Poétique de la Musique*, page 56.)

Il est clair que plus une langue a d'accens qui lui sont propres & étrangers à l'échelle de la mélodie, plus le *récitatif* sera musical, & plus il s'éloignera de l'accent prosodique & oratoire de cette langue. En conséquence, il est impossible qu'on ne se range pas à l'avis de l'auteur éloquent & judicieux de la *Poétique de la Musique*.

D'ailleurs, que veulent dire ces paroles de Rousseau, *plus la langue est accentuée & mélodieuse, plus le récitatif est naturel & approche du vrai discours: il n'est que l'accent noté dans une langue vraiment musicale; mais dans une langue pesante, sourde & sans accent, le* récitatif *n'est que du chant, des cris, de la psalmodie; on n'y reconnoît plus la parole.*

Si, par une langue mélodieuse, Rousseau entend une langue que l'on parle *en chantant*, il ne s'agit plus que de savoir si ce chant de la parole, qu'on veut bien appeler *mélodieux*, n'est pas plutôt *criard*, & si ces cris se trouvent dans l'échelle musicale ou non; car s'ils ne sont pas d'accord avec les intervalles de cette gamme, la musique ne peut les rendre avec justesse, & ce sera des intonations différentes qui rendront nécessairement ces cris ou ces accens.

Mais il est essentiel, pour s'entendre, de distinguer deux choses dans la comparaison que veut faire ici Rousseau de la langue italienne avec la française; savoir, le *mouvement* & le *son* de la parole.

Que les mouvemens de la langue italienne soient généralement plus rapides que ceux de la française, on ne peut le nier; mais cela tient-il à la contexture des mots ou à la vivacité de ceux qui les prononcent?

Les mouvemens de la langue italienne sont produits avec plus de force, ils sont en quelque sorte lancés plus loin que ceux de la française; mais qu'est-ce que cela fait à la musique? Ces saccades dont on veut lui faire une vertu, ont sans doute quelque chose qui réveille; mais ne tiennent-elles pas plus à la rudesse qu'à l'énergie, & ne sentent-elles pas un peu la mauvaise éducation?

Je suis loin de vouloir prendre la défense de ce qui est fade & pesant; mais il me semble que le *récitatif* doit être choisi, comme tout ce qui appartient aux beaux-arts, dans une nature châtiée & embellie par la politesse, & que cette politesse met des bornes aux mouvemens de la parole & à la force qui les produit. Elle en met également aux *sons* de ces paroles, qui doivent être mélodieux par leur sonorité & leurs variétés, & non pas criards.

Or, la langue française, criant généralement moins que l'italienne, ou, pour mieux dire, les Italiens criant davantage en parlant que les Français, il ne faut pas accuser, comme le fait Rousseau, la langue française des cris de son *récitatif*; car, loin de les exiger de la musique, le génie de cette langue & la manière dont on la parle y sont absolument opposés; & lui-même en convient par inadvertance, puisqu'il dit que dans ce *récitatif*, qui n'est que du chant & des cris, *on ne reconnoît plus la parole.*

Or, si l'on n'y reconnoît plus la parole, ce n'est donc pas la parole qu'on est parvenu à imiter; & il est inconséquent de lui reprocher des cris qui sont disparates avec elle.

Mais cette satyre de Rousseau ne tombe pas sur le *récitatif* imité de l'italien, dont Gluck, Sacchini & Piccini ont fourni les premiers & les plus beaux modèles; elle n'atteint que celui de la vieille musique française, qui n'a plus de partisans.

La langue italienne est généralement plus propre à la musique que la française: 1°. par la sonorité de ses voyelles, toutes simples, & du nombre desquelles on a retranché les sourdes, les nasales & la sifflante *u*; & 2°. par le rhythme ou la coupe de la poésie.

L'accent italien & le ton de ses paroles ne font rien à la musique, qui ne voit dans les langues que des longues ou des brèves, des syllabes sonores ou sourdes, favorables ou ingrates.

Quant à l'espèce de musique ou au *son* de la parole, la musique, proprement dite, ne peut qu'en imiter l'esprit sans pouvoir en noter les intonations, celles-ci n'appartenant que peu ou point à l'échelle musicale. D'ailleurs, les chants de la prosodie & de la déclamation n'ayant souvent qu'une foible affinité avec le sens des mots, à supposer qu'on pût les imiter avec assez de succès pour que la musique ressemblât à la parole, la banalité de leur expression ne rendroit guère plus précise celle de la musique.

Dans les idées qu'expriment les mots, qu'y a-t-il d'analogue aux sons de la voix qui déclame, ou aux sons de celle qui chante? Des degrés, des distances, des proportions, du mouvement, de l'inaction, de la force & de la foiblesse.

Pour éclaircir ces idées, je suppose que Talma & Gluck aient tous deux à rendre le portrait que Thomas fait de Cicéron; voici à peu près comment ils raisonneroient s'ils devoient en peindre chaque mot.

« Né dans un rang obscur, Cicéron devint, par son « génie, l'égal de Pompée, de César, de Caton. »

Pour peindre le rang obscur dans lequel étoit né Cicéron, ils choisiroient tous deux un des bas degrés de l'échelle de la voix, & lui donneroient le moins d'éclat possible, pour faire connoître l'obscurité de ce rang & la foiblesse de pouvoir de chacun de ceux qui le composent.

Il devint, seroit exprimé en montant, & l'on éleveroit la voix de plus en plus, jusqu'à la hauteur ou à l'unisson de Pompée, de César & de Caton.

« Il gouverna & sauva Rome, fut vertueux dans » un siècle de crimes, défenseur des lois dans l'anar-

» chie, républicain parmi des grands qui se disputoient » le droit d'être oppresseurs. »

Il gouverna & sauva Rome.

Gouverner signifiant *dominer pour conduire avec sagesse*, une certaine élévation soutenue dans les sons, & une suite heureuse & ferme rendroient cette idée avec justesse. Mais il est une observation très-importante à faire ici; c'est que le peu de syllabes qui rendent ces deux grandes images de *gouverner* & de *sauver Rome*, sont insuffisantes pour fournir à la déclamation ou à la musique l'espace & le temps nécessaire pour en former le tableau. En vain même, & ne s'en reposant pas sur le chant, le musicien cherche dans son orchestre de quoi suppléer à l'espace, au temps & à l'insuffisance des moyens de la voix, il est forcé de renoncer à tracer ces deux images; car pour les rendre convenablement, il faudroit qu'il interrompît la marche des mots pour laisser à la musique le temps de s'expliquer.

Il en est à peu près de même de la déclamation. En vain la voix de l'orateur appelleroit à son secours l'expression de la physionomie, les attitudes du corps & les gestes des bras, il faut plus de temps que ces deux mots n'en occupent pour faire les deux tableaux qu'ils contiennent.

Inclinons donc ici la déclamation & la musique devant la majesté & la puissance des mots; mais qu'elles n'en soient pas humiliées pour cela, & surtout la musique, car elle pourra prendre sa revanche.

Fut vertueux dans un siècle de crimes. Comment la musique & la déclamation rendront-elles ces deux idées?

La vertu de Cicéron n'est pas de la dévotion, de la bigoterie, mais un saint respect pour les autels, la morale & les lois; de l'amour pour sa patrie & du zèle pour remplir tous ses devoirs avec un soin éclairé; c'est dans l'ordre des sons que cette conduite régulière trouvera une sorte d'analogie; mais cet ordre dit-il assez?

Voici comme ces mots, *fut vertueux dans un siècle de crimes*, pourroient être peints à la fois.

Pendant que la marche ordonnée du chant, & le choix simple & pur de sa mélodie exprimeroient la vertu de Cicéron, l'orchestre peindroit les débordemens & les crimes de son siècle, par l'agitation irrégulière des accompagnemens. De cette manière le chant éviteroit d'entasser image sur image, & de vouloir dépasser les limites de ses moyens.

De son côté, la déclamation s'aideroit de tout le jeu de la physionomie; elle auroit d'abord la sérénité de l'homme vertueux; puis, rembrunissant ses traits, voileroit à demi son regard indigné que souille l'aspect du crime.

Défenseur des lois dans l'anarchie.

L'acteur auroit l'air de publier ou de rappeler ici les lois, pendant que la confusion sanguinaire que l'anarchie occasionne viendroit embarrasser ses pas, & exciter l'indignation & la douleur de son ame. Mais quelle vérité naît de l'encombrement de tant d'images qui se succèdent avec trop de rapidité? C'est que ni le musicien, ni l'acteur ne doivent chercher à tout peindre, mais faire un heureux choix parmi les tableaux nombreux qu'offre la poésie ou la prose.

Républicain parmi des grands qui se disputoient le droit d'être oppresseurs, seroit une image dont la musique & les gestes se distingueroient peu de la précédente, quoiqu'elle en soit en quelque sorte l'idée inverse, & contraste avec elle; mais pour qu'on ne se méprît point dans une telle peinture, il faudroit de l'espace & du temps, & ce peu de mots ne les fournit pas. L'acteur & le musicien ne pourroient que devenir ridicules en se démenant trop, sans pouvoir atteindre le but.

Il eut cette gloire, que tous les ennemis de l'Etat furent les siens.

Comment la musique & la déclamation rendroient-elles cette pensée?

Inclinons-les encore une fois devant la puissance des mots, & reconnoissons qu'il est des choses que la langue ne peut dire qu'à l'ame ou à l'esprit, sans pouvoir les exprimer à l'oreille ou aux yeux.

Que doivent faire en ce cas la musique & la déclamation? Laisser aller la parole jusqu'à ce qu'un tableau, qu'elle puisse peindre avec avantage, se présente.

Elles n'iront point s'embarrasser dans les images trop serrées de ce qui suit:

« Il vécut dans les orages, les travaux, les succès » & le malheur. Enfin, après avoir soixante ans défendu les particuliers & l'Etat, lutté contre les tyrans, cultivé, au milieu des affaires, la philosophie, » l'éloquence & les lettres, il périt. »

Ce qui a fait établir le *récitatif*, c'est qu'on a compris que ce qui exigeoit la rapidité du débit, ne pouvoit être l'objet d'un air ou de tout morceau régulier qui en a les formes périodiques.

L'*air suave* demande un sentiment abondant qui se répand avec douceur. L'*air héroïque* se borne à l'idée de la gloire & de son cortége brillant. L'*agité* veut de la fureur ou de l'amour tourmenté.

Le *cantabile* veut beaucoup de tendresse, ou quelque chose de *prégatif* & de suppliant. C'est dans ces momens que la musique l'emporte sur la parole: car l'espace qui lui est nécessaire pour développer un sentiment, est beaucoup trop grand pour que la parole puisse le remplir convenablement & sans rabachage; celle-ci étant plus laconique, & son emphase n'étant qu'un foible diminutif de celle de la musique & de la déclamation.

Il ne faut pas oublier que le plus puiſſant auxiliaire qu'aient la déclamation & la muſique, *c'eſt la couleur que la parole*, ſoit déclamée, ſoit chantée, *tient du ſentiment*. C'eſt cette couleur que Rouſſeau a confondue en partie avec l'accent des langues, & qu'il a voulu ôter à l'harmonie pour la donner toute entière à la mélodie; comme ſi l'une & l'autre ne pouvoient pas s'embellir à la fois de cette teinte éloquente qui n'eſt la propriété de l'une ni de l'autre, mais l'effet de la ſenſibilité. (Voyez MUSIQUE IMITATIVE.)

(*De Momigny.*)

RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ eſt celui auquel, outre la baſſe continue, on ajoute un accompagnement de violon. Cet accompagnement, qui ne peut guère être ſyllabique, vu la rapidité du débit, eſt ordinairement formé de longues notes ſoutenues ſur des meſures entières, & l'on écrit pour cela ſur toutes les parties de ſymphonie le mot *ſoſtenuto*, principalement à la baſſe, qui, ſans cela, ne frapperoit que des coups ſecs & détachés à chaque changement de note, comme dans le *récitatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer & ſoutenir les ſons ſelon toute la valeur des notes. Quand l'accompagnement eſt meſuré, cela force de meſurer auſſi le *récitatif*, lequel alors ſuit & accompagne en quelque ſorte l'accompagnement. (*J. J. Rouſſeau.*)

RÉCITATIF MESURÉ. Ces deux mots ſont contradictoires. Tout *récitatif* où l'on ſent quelqu'autre meſure que celle des vers, n'eſt plus du *récitatif*. Mais ſouvent un *récitatif* ordinaire ſe change tout d'un coup en chant, & prend de la meſure & de la mélodie; ce qui ſe marque en écrivant ſur les parties *à tempo* ou *à battuta*. Ce contraſte, ce changement bien ménagé produit des effets ſurprenans. Dans le cours d'un *récitatif* débité, une réflexion tendre & plaintive prend l'accent muſical & ſe développe à l'inſtant par les plus douces inflexions du chant; puis, coupée de la même manière par quelqu'autre réflexion vive & impétueuſe, elle s'interrompt bruſquement pour reprendre à l'inſtant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts & meſurés, accompagnés, pour l'ordinaire, de flûtes & de cors de chaſſe, ne ſont pas rares dans les grands *récitatifs* italiens.

On meſure encore le *récitatif* lorſque l'accompagnement dont on le charge étant chantant & meſuré lui-même, oblige le récitant d'y conformer ſon débit. C'eſt moins alors un *récitatif meſuré*, que, comme je l'ai dit plus haut, un *récitatif* accompagnant l'accompagnement.

RÉCITATIF OBLIGÉ. C'eſt celui qui, entre-mêlé de ritournelles & de traits de ſymphonie, oblige pour ainſi dire le récitant & l'orcheſtre l'un envers l'autre, en ſorte qu'ils doivent être attentifs, & s'attendre mutuellement. Ces paſſages alternatifs de *récitatif* & de mélodie revêtue de tout l'éclat de l'orcheſtre, ſont ce qu'il y a de plus touchant, de plus raviſſant, de plus énergique dans toute la muſique moderne. L'acteur agité, tranſporté d'une paſſion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant leſquelles l'orcheſtre parle pour lui; & ces ſilences, ainſi remplis, affectent infiniment plus l'auditeur, que ſi l'acteur diſoit lui-même tout ce que la muſique fait entendre. Juſqu'ici la muſique françaiſe n'a ſu faire aucun uſage du *récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelqu'idée dans une ſcène du *Devin de village*, & il paroît que le public a trouvé qu'une ſituation vive ainſi traitée en devenoit plus intéreſſante. Que ne feroit point le *récitatif obligé* dans des ſcènes grandes & pathétiques, ſi l'on en peut tirer ce parti dans un genre ruſtique & badin? (*J. J. Rouſſeau.*)

RÉCITATIF OBLIGÉ. On voit bien que Gluck n'avoit pas encore fait connoître ſon génie à Paris, quand Rouſſeau écrivoit l'article précédent; car il n'auroit pas eu le courage de citer le *récitatif obligé* de ſon Devin, *qui n'eſt pas un grand ſorcier*, tout aimables que ſoient les fleurettes dont le corſet de Colette & le chapeau de Colin ſont parés.

En effet, ce n'eſt que pluſieurs années après que J. J. Rouſſeau eut fait ſon *Dictionnaire de Muſique*, que ce grand muſicien dramatique fit retentir les voûtes de l'Opéra de ſes chefs-d'œuvre.

Clytemneſtre n'avoit point dit encore à ſa fille, ſur les cordes choiſies par Gluck, dans *Iphigénie en Tauride*:

> Il faut ſauver notre gloire offenſée,
> Ma fille; il faut partir à l'inſtant de ces lieux;

& Iphigénie ne lui avoit pas répondu encore:

> Partir ſans voir Achille! ô dieux!
> Lui, de qui l'ardeur empreſſée.....
>
> CLYTEMNESTRE.
>
> Achille déſormais doit vous être odieux.
> Indigne de l'honneur promis à ſa tendreſſe,
> Dans de nouveaux liens ſes vœux ſont retenus.
>
> IPHIGÉNIE.
>
> Qu'entends-je? ô ciel!
>
> CLYTEMNESTRE.
>
> Fuyons la honte d'un refus,
> Et ne lui montrons point une lâche foibleſſe.
>
> IPHIGÉNIE.
>
> Hélas!
>
> CLYTEMNESTRE.
>
> Armez-vous d'un noble courage,
> Etouffez des ſoupirs trop indignes de vous;
> N'écoutez qu'un juſte courroux
> Contre un amant qui vous outrage.
> Que votre père & les dieux irrités,
> Ces dieux jaloux, dont vous ſortez,
> S'arment, pour le punir, de toute leur puiſſance;
> Et que le cri de la vengeance
> Retentiſſe de tous côtés!

Iphigénie, tranſportée dans la Tauride, n'avoit pas encore dit à ſes compagnes:

Cette nuit, j'ai revu le palais de mon père;
J'allois jouir de ses embrassemens;
J'oubliois, en ces doux momens,
Ses anciennes rigueurs & quinze ans de misère.
La terre tremble sous mes pas;
Le soleil indigné fuit ces lieux qu'il abhorre.
Le feu brille dans l'air, & la foudre, en éclats,
Tombe sur le palais, l'embrase & le dévore.
Du milieu des débris fumans
Sort une voix plaintive & tendre;
Jusqu'au fond de mon cœur elle se fait entendre:
Je vole à ces tristes accens.
A mes yeux aussitôt se présente mon père,
Sanglant, percé de coups, & d'un spectre inhumain
Fuyant la rage meurtrière.
Ce spectre affreux, c'étoit ma mère!
Elle m'arme d'un glaive, & disparoît soudain.
Je veux fuir; on me crie: arrête! c'est Oreste!
Je vois un malheureux, & je lui tends la main;
Je veux le secourir, un ascendant funeste
Forçoit mon bras à lui percer le sein.

(Voyez la partition d'*Iphigénie en Tauride.*)

Il faudroit citer tout ce qu'il y a d'important dans le *récitatif* de Gluck, pour indiquer tous ceux qui sont faits pour captiver l'attention, & servir de modèle.

Piccini en fournit aussi plus d'un dans sa *Didon*, entr'autres celui qui commence ainsi:

C'en est donc fait, Énée? O funeste silence!
Et Vénus te donna la naissance!
Non par les tigres allaité, &c.

Les Italiens, qui ont ouvert cette grande & noble carrière, s'y sont généralement distingués, mais en raison de la force de leur talent & de la sensibilité de leur ame.

Les Français ne seront bientôt plus en retard dans aucun genre, si on a le bon esprit de protéger ceux d'entr'eux qui montrent le plus de génie & le moins d'intrigues, & si les bagatelles agréables des petits musiciens ne l'emportent pas toujours sur les morceaux d'un ordre supérieur, & qui exigent de la maturité de talent, comme de la force d'inspiration.

Je terminerai cet article par une page éloquente de la *Poëtique de la Musique* de M. le comte de Lacépède.

« C'est dans le *récitatif obligé* que le musicien » pourra peindre un bocage sombre & solitaire, dans » le fond d'un vallon écarté & silencieux: de tristes » cyprès y croissent auprès d'une roche antique & » sauvage: on n'y entend ni le chant des oiseaux ni » le doux murmure d'une eau limpide; les vents y » viennent seuls proférer de lugubres & tendres gé» missemens en agitant les feuilles de ces arbres fu» nèbres; on croiroit entendre des mânes plaintifs: » là s'élève un monument de deuil: le marbre fa» çonné par un art consolateur y retrace l'image » d'un héros chéri qui n'est plus; la mort l'a enve» loppé de ses chaînes inévitables; il est tombé au » milieu de sa gloire, & il ne reste de lui que de » vaines cendres. Sa compagne qui ne vivoit que » pour lui, vient consumer auprès de ce tombeau » des malheureuses dépouilles de celui qu'elle a perdu, » & le flambeau de sa vie qui ne répand plus qu'une » foible lumière.

» Lorsque le soleil a terminé sa course, lorsque » les ombres se sont répandues sur la terre, que » tout se tait, & que la douleur est livrée à elle» même & à ses idées lugubres, cette triste épouse » vient arroser de nouveau de ses larmes le seul objet » qui remplisse son cœur; elle s'avance à la clarté va» cillante des étoiles, & inclinée sur le froid monu» ment qu'elle tient étroitement embrassé, elle y fait » entendre sa voix gémissante: ses accens douloureux » percent le silence de la nuit, comme ceux de la » tourterelle délaissée & plaintive; ils se mêlent aux » tristes sons que les vents profèrent; ses regrets tou» chans se perdent dans les airs, rien ne répond à sa » peine cruelle; elle n'entendra plus celui qui fut si » cher à son cœur; il ne lui reste que sa douleur » amère. » (*De Momigny.*)

RÉCITATIF. Les annales de la musique moderne ne fournissoient aucun événement aussi important pour les progrès de l'art que l'invention du *récitatif* ou de la mélodie dramatique. On peut dire qu'elle précéda celle du mélodrame. Le Pulci, regardé comme l'Ennius de la moderne Italie, chantoit, selon Crescimbeni, dès l'an 1450, son poëme du *Morgante Maggiore*, à la table de Laurent de Médicis, à la manière des anciens rapsodes: or, ce chant ne pouvoit être qu'une espèce de *récitatif*. Le poëme du *Boïardo*, qui fut imprimé environ cinquante ans après, avoit été chanté de même à la Cour de Ferrare (1).

L'*Orfeo* de Politien, premier essai du drame musical; le *Combat d'Apollon* contre le serpent, par le comte de Vernio; le *Sacrifice* de Beccari, &c., furent sans doute chantés dans un *récitatif* à peu près semblable à celui des stances du *Pulci* & du *Boïardo* (voyez MÉLODRAME); mais on prétend avec assez de vraisemblance que les scènes y étoient simplement déclamées, & qu'on y chantoit des monologues, des hymnes, des chœurs & autres morceaux de cette espèce. Au reste, ce premier *récitatif* ne ressembloit point à celui d'aujourd'hui; les sons en étoient lents & mesurés: c'étoit une espèce de chant auquel il ne manquoit que le rhythme, & à peu près semblable à celui que conservent encore en Italie quelques improvisateurs.

C'est dans la *Daphné* de Rinuccini, mise en musique par Caccini & Jacques Peri, & donnée à Florence en 1597, qu'on entendit pour la première fois de véritable *récitatif*, & que le dialogue ne fut plus ni chanté en mesure, ni déclamé sans musique, mais simplement récité en notes musicales, qui, sans s'éle-

(1) Voyez Pamirolle: *De rebus inventis & de perditis*, lib. I, cap. 3.

ver entièrement jusqu'à la vraie mélodie, étoient cependant différentes de la parole.

La même année que l'*Ariane* fut jouée à Florence, Emilio del Cavaliere fit exécuter à Rome un drame sacré, *Oratorio*, moralité ou mystère en musique du même genre. Cela rend fort difficile à reconnoître positivement quel est le premier inventeur de cette espèce particulière de mélodie ou de chant qu'on appelle *récitatif*, & qui a depuis lors toujours constitué le vrai caractère de l'opéra & de l'oratorio.

L'opéra de Peri, l'oratorio de Cavaliere, imprimés & publiés tous les deux en 1600, sont tous les deux précédés d'une longue préface, où l'origine de cette invention est réclamée par chacun de ces deux compositeurs. Peri dit assez modestement : « Quoique le seigneur del Cavaliere, par une invention merveilleuse, ait porté notre genre de musique sur le théâtre avant tout autre que je sache, cependant le seigneur Corsi & Octave Rinuccini, dès l'année 1594, voulurent bien desirer que je l'adoptasse d'une manière différente, & que je misse en musique la fable de Daphné, pour essayer le pouvoir de cette espèce de mélodie qu'ils imaginoient être semblable à celle dont les anciens Grecs & Romains faisoient usage dans leurs drames. »

Ce qu'on pourroit dire, c'est que l'*Ariane*, jouée dès 1594 dans la maison de Jacques Corsi, ne l'ayant été publiquement à Florence qu'en 1597, année où l'oratorio de Cavaliere fut aussi exécuté à Rome, ces deux maîtres parurent au public avoir inventé en même temps le *récitatif*; mais que Peri n'en est pas moins le premier en date, & qu'il doit être par conséquent regardé comme l'inventeur.

Après *Daphné*, il donna *Eurydice*, qui fut représentée à Florence en 1600, aux fêtes du mariage de Marie de Médicis avec Henri IV. Le poëme étoit de Rinuccini. Cet auteur, dans sa dédicace à la reine de France, affirme que Peri est le premier qui ait fait entendre ce genre de musique (le *récitatif*), qui rendoit la musique moderne égale de l'ancienne. Peri se vante lui-même, dans sa préface, d'avoir le premier *frayé la route* aux autres compositeurs, par ses essais de musique dramatique.

Voici pourtant une autorité en faveur de son rival. Guidotti, éditeur d'un oratorio *de l'Ame & du Corps*, dédié au cardinal Aldowrandini, dit dans sa dédicace, que cet ouvrage est d'un genre de musique singulier & nouveau, fait à l'imagination du style, au moyen duquel on suppose que les anciens Grecs & les Romains avoient produit de si grands effets dans leurs représentations dramatiques.

« On a vu, ajoute-t-il, les grands applaudissemens universellement donnés aux productions du seigneur Emilio del Cavaliere, gentilhomme romain, qui a eu assez de génie & de science pour faire revivre heureusement la mélodie de l'ancienne déclamation, particulièrement dans trois pastorales, exécutées plusieurs fois en présence du duc de Toscane, *le Satyre* & *le Désespoir de Philène* en 1590, & *le Jeu de l'Aveuglette* (*Della Cieca*) en 1595, toutes trois écoutées avec une grande admiration, *parce qu'on n'avoit auparavant rien vu ni entendu de semblable.* »

Quoi qu'il en soit, cette nouveauté heureuse donna bientôt à la musique théâtrale, qui ne faisoit encore que de naître, un essor qu'elle ne pouvoit prendre lorsque tout le chant mesuré consistoit en échos, en imitations & en canons. Cette déclamation notée, quelqu'informes que nous en paroissent les premiers essais, faisoit une profonde impression sur les oreilles novices, & c'est sûrement de l'effet de son *récitatif* plutôt que de celui de ses airs, en contre-point selon la mode de ce temps, que parle l'auteur du *Désespoir de Philène*, lorsqu'il rappelle dans sa préface les pleurs que cette pastorale a fait verser.

Monteverde, l'un des principaux législateurs du mélodrame, composa l'*Orféo* en 1607. En l'examinant, il est aussi difficile de distinguer l'air du *récitatif*, que dans les opéras précédens. On a dit que le *récitatif* eut à ce compositeur les plus grandes obligations; qu'Emilio del Cavaliere, Jacques Peri & Caccini avoient, il est vrai, fait avant lui des essais de ce style, mais qu'il lui avoit fait faire tant de progrès, qu'il pourroit en quelque sorte en être regardé comme l'inventeur. M. Burney affirme cependant, qu'ayant en sa possession la plupart des ouvrages de ces premiers compositeurs, il lui a été impossible de distinguer dans Monteverde la supériorité qu'on lui attribue, & qu'on peut même trouver dans Peri & dans Caccini plus de formes ou de phrases de *récitatif* encore en usage, que dans Monteverde.

Quoique Doni se plaigne du peu de progrès que le style dramatique avoit fait de son temps, cependant il dit, dans un ouvrage qu'il fit paroître en 1624, que l'expérience, qui va toujours faisant des découvertes, avoit montré dans plusieurs occasions que ce genre dramatique avoit été progressivement amélioré, & qu'on devoit bientôt espérer de le voir reprendre son ancienne splendeur. Il cite le *Medoro*, poëme du seigneur Salvadori, chanté depuis peu sur le théâtre, & qui prouve clairement combien le style du *récitatif* s'étoit perfectionné.

Le *récitatif* fut donc languissant & traînant du temps d'Emilio del Cavaliere, de Peri & de Caccini. Il n'étoit pas assez distingué des airs, si quelque chose pouvoit alors mériter le nom d'air. Il seroit peut-être plus exact de dire qu'il admettoit lui-même trop de chant, trop de longues notes & de chutes d'harmonie ou cadences, pour le dialogue ou la narration. Monteverde accéléra un peu sa marche, mais ce ne fut qu'après la moitié du dix-septième siècle que le *récitatif* reçut ses dernières lois, & son véritable caractère des productions admirables de Carissimi & de Stradella.

Aucun compositeur du dernier siècle n'a plus fait

pour le plaisir de ses contemporains, & n'a été plus respecté par la postérité que Giacomo Carissimi, maître de chapelle du collége des Allemands à Rome. Il commença de fleurir vers l'an 1635, & vécut jusqu'en 1672. Ses productions sont très-nombreuses, quoiqu'il paroisse qu'il n'ait jamais composé pour le théâtre. Outre un nombre infini de cantates, de duos, trios & chants à quatre parties, ses compositions pour l'Eglise, où il introduisit le premier l'accompagnement des instrumens, montrent plus de génie, d'élégance & de dessin que celles de tous ses prédécesseurs & contemporains. Il eut surtout le mérite de perfectionner le *récitatif* en général, de le rendre plus expressif, d'en faire un langage mieux articulé, plus intelligible, en le rapprochant du langage & de la déclamation. Ce fut lui qui inventa la plupart des mouvemens & des cadences ou chutes propres au *récitatif*, qu'il conserve encore aujourd'hui.

Marc-Antonio Cesti partagea avec lui cette gloire. Le *récitatif* lui dut aussi plusieurs formes qui lui sont particulières; & l'on trouve dans ses motets & ses cantates des passages entiers qu'on n'écriroit pas autrement aujourd'hui.

Luigi Rossi, Giovanni Legrenzi, Ristocchi, Bassani & tous les autres compositeurs de ce temps, adoptent ce genre de déclamation notée, & le *récitatif* traînant, chantant & cadencé des premiers inventeurs, fit place à une récitation simple, expressive & naturelle.

Alexandre Scarlatti fit encore faire des progrès au *recitatif* du côté de l'expression & de la hardiesse des modulations. (*Ginguené.*)

RÉCITATION, *s. f.* Action de réciter la musique. (Voyez Réciter.) (*J. J. Rousseau.*)

RÉCITER, *v. a. & n.* C'est chanter ou jouer seul dans une musique, c'est exécuter un *récit*. (Voyez Récit.) (*J. J. Rousseau.*)

RÉCLAME, *s. f.* C'est, dans le plain-chant, la partie du répons que l'on reprend après le verset. (Voy. Répons.) (*J. J. Rousseau.*)

REDOUBLÉ, *adj.* On appelle *intervalle redoublé* tout intervalle simple porté à son octave. Ainsi la treizième, composée d'une sixte & de l'octave, est une *sixte redoublée*; & la quinzième, qui est une octave ajoutée à l'octave, est une octave *redoublée*. Quand, au lieu d'une octave, on en ajoute deux, l'intervalle est triple; quadruplé quand on ajoute trois octaves.

Tout intervalle dont le nom passe sept en nombre, est tout au moins *redoublé*. Pour trouver le simple d'un intervalle *redoublé* quelconque, rejetez sept autant de fois que vous le pourrez du nom de cet intervalle, & le reste sera le nom de l'intervalle simple: de treize rejetez sept, il reste six; ainsi la treizième est une sixte *redoublée*. De quinze ôtez deux fois sept ou quatorze, il reste un: ainsi la quinzième est un unisson triplé, ou une octave *redoublée*.

Réciproquement, pour *redoubler* un intervalle simple quelconque, ajoutez-y sept, & vous aurez le nom du même intervalle *redoublé*. Pour tripler un intervalle simple, ajoutez-y quatorze, &c. (Voyez Intervalle.) (*J. J. Rousseau.*)

RÉDUCTION, *s. f.* Suite de notes descendant diatoniquement. Ce terme, non plus que son opposé, *déduction*, n'est guère en usage que dans le plain-chant. (*J. J. Rousseau.*)

REFRAIN. Terminaison de tous les couplets d'une chanson par les mêmes paroles & par le même chant, qui se dit ordinairement deux fois. (*J. J. Rousseau.*)

Refrain. Le *refrain* est essentiel aux romances; il ajoute à leur unité, & les rend d'un intérêt plus grand & d'une forme plus convenable à la musique.

Le rondeau n'est qu'un grand *refrain*, & très-favorable à la musique, qui veut des retours.

(*De Momigny.*)

RÉGALE. Ancien instrument composé de différentes lames de bois qui répondent aux différens tons de la gamme, & qu'on touche avec une petite boule d'ivoire attachée à une petite baguette.

Régale ou Régale a vent. Petit jeu d'anches qui se place dans une table. C'est un petit orgue composé d'un très-petit jeu de trompette, & dont les tuyaux sont si courts, qu'ils n'ont pour ainsi dire que l'anche.

REGISTRES. C'est, dans l'orgue, des règles de bois percées, & qui ont autant de trous ronds que chaque jeu a de tuyaux. Ces *registres* sont mus par des bâtons carrés à tiroir & à pommeau, que l'on nomme aussi *registres*, & qui sont placés à droite & à gauche du clavier de l'orgue, afin que l'organiste les ait tous sous la main, pour en disposer à son gré.

Quand on tire le *registre*, chacun des trous du *registre* du sommier se présente sous l'embouchure d'un tuyau; en sorte que si l'organiste baisse une touche & par conséquent ouvre la lèvre qu'on nomme *soupape*, alors le vent dont le sommier est plein, quand on souffle, entre dans le tuyau & le fait parler. Quand le *registre* du clavier est poussé, le *registre* du sommier, barrant le passage au vent, l'organiste fait mouvoir en vain les touches du clavier, aucune ne parle.

Un orgue a autant de *registres* que de jeux différens. Mais il est des jeux composés de plusieurs, tels que les cornets & les fournitures qui sont quintuples ou triples au moins, qui ont, dans le sommier, un *registre* également triple ou quintuple, qui est mu par un seul des *registres* du clavier.

Registres du clavecin. Petites règles de bois percées d'autant de trous qu'il y a de touches au clavier, & dans lesquels les sautereaux se meuvent.

Registres du piano. Ce sont ses pédales, ou du moins c'est par ces pédales qu'ils sont mus.

Registres de la voix. On appelle *registres de la voix*, les sons graves, le moyen & les aigus, ce qui forme comme trois jeux qui ont chacun leur *registre*. Quelquefois on comprend sous un seul jeu ou *registre*, tous les sons de poitrine; & les sons de tête, dits de *fausset*, sous un autre.

Règle de l'octave. Formule harmonique publiée la première fois par le sieur Delaire en 1700, laquelle détermine, sur la marche diatonique de la basse, l'accord convenable à chaque degré du ton, tant en mode majeur qu'en mode mineur, & tant en montant qu'en descendant. (Voyez les planches.)

Pourvu que le ton soit bien déterminé, on ne se trompera pas en accompagnant sur cette *règle*, tant que l'auteur sera resté dans l'harmonie simple & naturelle que comporte le mode. S'il sort de cette simplicité par des accords par supposition ou d'autres licences, c'est à lui d'en avertir par des chiffres convenables; ce qu'il doit faire aussi à chaque changement de ton: mais tout ce qui n'est point chiffré doit s'accompagner selon la *règle de l'octave*, & cette *règle* doit s'étudier sur la basse fondamentale pour en bien comprendre le sens.

Il est cependant fâcheux qu'une formule destinée à la pratique des *règles* élémentaires de l'harmonie contienne une faute contre ces mêmes *règles*; c'est apprendre de bonne heure aux commençans à transgresser les lois qu'on leur donne. Cette faute est dans l'accompagnement de la sixième note, dont l'accord chiffré d'un 6 pèche contre les règles; car il ne s'y trouve aucune liaison, & la basse fondamentale descend diatoniquement d'un accord parfait sur un autre accord parfait; licence trop grande pour pouvoir faire *règle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaison, en ajoutant une septième à l'accord parfait de la dominante; mais alors cette septième, devenue octave sur la note suivante, ne seroit point sauvée, & la basse fondamentale, descendant diatoniquement sur un accord parfait, après un accord de septième, seroit une marche entièrement intolérable.

On pourroit aussi donner à cette sixième note l'accord de petite sixte, dont la quarte feroit liaison; mais ce seroit fondamentalement un accord de septième avec tierce mineure, où la dissonance ne seroit pas préparée; ce qui est encore contre les *règles*. (Voyez Préparer.)

On pourroit chiffrer sixte-quarte sur cette sixième note, & ce seroit alors l'accord parfait de la seconde; mais je doute que les musiciens approuvassent un renversement aussi mal entendu que celui-là; renversement que l'oreille n'adopte point, & sur un accord qui éloigne trop l'idée de la modulation principale.

On pourroit changer l'accord de la dominante, en lui donnant la sixte-quarte au lieu de la septième, & alors la sixte simple iroit très-bien sur la sixième note qui suit; mais la sixte-quarte iroit très-mal sur la dominante, à moins qu'elle n'y fût suivie de l'accord parfait ou de la septième, ce qui rameneroit la difficulté. Une *règle* qui sert non-seulement dans la pratique, mais de modèle pour la pratique, ne doit point se tirer de ces combinaisons théoriques rejetées par l'oreille; & chaque note, surtout la dominante, y doit porter son accord propre, lorsqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une chose certaine, que nos *règles* sont mauvaises, ou que l'accord de sixte, dont on accompagne la sixième note en montant, est une faute qu'on doit corriger, & que pour accompagner régulièrement cette note, comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un seul accord à lui donner, savoir, celui de septième; non une septième fondamentale, qui, ne pouvant dans cette marche se sauver que d'une autre septième, feroit une faute, mais une septième renversée d'un accord de sixte ajoutée sur la tonique. Il est clair que l'accord de la tonique est le seul qu'on puisse insérer régulièrement entre l'accord parfait ou de septième sur la dominante, & le même accord sur la note sensible qui suit immédiatement. Je souhaite que les gens de l'art trouvent cette correction bonne; je suis sûr au moins qu'ils la trouveront régulière. (*J. J. Rousseau.*)

Règle de l'octave. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Rousseau disoit très-conséquemment:

« Je tiens pour une chose certaine que nos *règles* » sont mauvaises, ou que l'accord de sixte, dont on » accompagne la sixième note, est une faute que l'on » doit corriger. »

En effet, il faut que les *règles* de la basse fondamentale soient fausses, ou que l'on s'abstienne de faire *ut fa ut* sur la sixième note de la gamme, en montant, après l'accord parfait de la dominante.

Exemple.

Si	*ut*		*sol*	*fa*
Sol	*fa*	ou	*ré*	*ut*
Ré	*ut*		*si*	*la*
Sol	*la*		*sol*	*la*

Qu'est-ce qui a tort ici? est-ce Rameau ou la *règle de l'octave*?

C'est Rameau, & voici pourquoi:

De quoi s'agit-il dans l'harmonie & dans la composition?

Que les parties, que l'on place l'une sur l'autre, ne cessent jamais de ne former qu'un seul & même tout,

Pour atteindre ce but, que faut-il éviter ?

De faire de ſuite, entre les deux mêmes parties, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, deux intervalles qui ne ſont pas conſonnans, à moins que ce ne ſoit deux quintes, *priſes par mouvement contraire*, comme étant, non des conſonnances, mais des demi-conſonnances.

Or, comme on peut faire ſuccéder *la ut fa* à *ſol ſi ré*, ſans qu'il y ait pour cela deux diſſonances conſécutives entre la baſſe & le deſſus, il s'enſuit que Rameau n'avoit pas le droit d'interdire à la baſſe fondamentale de procéder par degrés conjoints, aſcendans ou deſcendans, puiſque l'unité entre les parties n'eſt point détruite par une telle marche. Rameau eſt donc condamné par la raiſon, pour avoir de ſon chef, & ſans l'aveu de l'oreille, établi des lois qu'elle ſeule a le droit de preſcrire; le légiſlateur en muſique ne devant être que l'interprète des volontés ſuprêmes de la nature.

Vouloir que la baſſe fondamentale ne puiſſe ſe mouvoir que par degrés disjoints & conſonnans, c'eſt comme ſi l'on vouloit que notre bras ne ſe mût qu'en avant & en arrière, & jamais à droite ni à gauche.

Tous les mouvemens poſſibles de la baſſe fondamentale ſont réguliers, puiſqu'on peut, dans chacun, conſerver entre les parties l'union néceſſaire pour qu'elles ne forment qu'un ſeul & même tout.

Qu'eſt-ce que la baſſe fondamentale ?

Ce n'eſt abſolument que la note d'où il faut partir pour reconnoître que tout accord eſt compoſé de deux ou de trois tierces.

Si la baſſe fondamentale devoit être entendue avec les parties de la muſique, aſſurément il faudroit être fort circonſpect dans les mouvemens qu'on lui feroit faire; mais n'étant pas une des parties de la muſique, mais un moyen dont on ſe ſert pour trouver l'origine des accords, il n'y a aucune conſidération à avoir à ſon égard, & ce qui doit occuper, c'eſt de former un bon enſemble de la réunion des parties; ce qui eſt compatible avec les divers mouvemens des accords fondamentaux, & quel que ſoit celui qui intervienne comme frappé ou conſéquent du précédent.

Quoique l'union entre les parties intermédiaires ſoit eſſentielle à une harmonie parfaite & pure, il ſuffit que toutes les parties ſoient en harmonie avec la baſſe pour que la muſique ſoit régulière; l'effet de ces parties avec la baſſe étant aſſez prédominant pour cacher les défauts d'union qui exiſtent entre les autres parties, même y compris le deſſus.

La preuve en eſt dans une ſuite d'accords de tierce & de ſixte, qui établit néceſſairement une ſuite de quartes entre le deſſus & la partie intermédiaire; ce qui ne pourroit être ſouffert ſi l'on venoit à retrancher la baſſe, le deſſus & cette partie intermédiaire n'ayant alors aucun enſemble par lequel ils pourroient ne former qu'un tout; choſe ſans laquelle les parties ne ſont plus des parties, mais deviennent chacune un tout qui repouſſe l'autre.

Dans la *règle de l'octave*, ce ne ſont pas les deux accords parfaits de ſuite qui ont lieu, à l'égard de la baſſe fondamentale, dans le paſſage de *ſol ſi ré* à *fa la ut*, qui ſont faux & qui doivent être interdits; car ils peuvent être régulièrement employés; mais ce qu'il faut éviter, c'eſt que dans le paſſage de l'un de ces accords à l'autre, aucune des parties ne ceſſe d'être en harmonie avec la baſſe continue ou pratique, parce que ce défaut d'union ſuffit pour détruire l'unité, ſans laquelle il n'eſt point de muſique.

Si la baſſe étoit *ſol fa* & le deſſus *ré ut*, il eſt clair alors que l'union ſeroit détruite entre ces deux parties; qu'elles ceſſeroient chacune d'appartenir au même tout, & de s'appartenir réciproquement; mais la baſſe continue étant *ſol la*, il ſeroit difficile que le deſſus fît deux intervalles inconſonnans de ſuite, dans le paſſage de *ſol ſi ré* à *la ut fa*.

Cela ne pourroit avoir lieu qu'implicitement, en paſſant de *ſi* à *ré* ſur *ſol la*, auquel cas il y auroit deux quartes ſuppoſables, implicites ou cachées entre le deſſus & la baſſe.

Exemple.

				4	4
Si	*ré*	équivalant à	*ſi*	*ut*	*ré.*
Sol	*la*		*ſol*	*ſol*	*la.*

Or, ſi le deſſus prend toute autre marche que celle-ci, qui eſt la ſeule mauvaiſe, alors il n'y aura plus de faute, parce que l'union ſera conſervée.

Les divers moyens que propoſe J. J. Rouſſeau, pour éviter de violer les lois de la baſſe fondamentale établies par Rameau, méritent-ils d'être examinés ?

Les lois de la baſſe fondamentale étant fauſſes & par conſéquent nulles, on pourroit ſe diſpenſer d'examiner comment on peut s'empêcher de les enfreindre; mais ces lois ſont encore aſſez reſpectables aux yeux de beaucoup de muſiciens, pour qu'on ne doive pas négliger de diſcuter aucun des points qui s'y rapportent.

Rouſſeau eſt trop modéré quand il dit :

« Il eſt cependant fâcheux qu'une formule deſtinée » à la pratique des règles élémentaires de l'harmonie, » contienne une faute contre ces mêmes règles; c'eſt » apprendre de bonne heure aux commençans à tranſ» greſſer les lois qu'on leur donne. »

Il auroit dû s'élever avec plus de force contre une telle violation des principes; mais ce qui l'empêcha de montrer plus d'énergie, c'eſt qu'il partageoit l'erreur générale dont toutes les têtes ſont imbues, que l'on peut, par des licences, tranſgreſſer certaines lois, ſans être coupable d'aucun autre crime que de celui de montrer plus de génie que ceux qui ont formé la loi violée.

Mais comme il n'y a, dans les arts, de lois véritables que celles qu'on ne peut jamais enfreindre sans qu'il en résulte un défaut, il s'ensuit qu'il n'y a point de *licences possibles*. C'est dans ce sens que j'ai dit :

« Il n'est des licences dans les beaux-arts, que parce » que des demi-savans présomptueux se sont trop » hâtés d'y poser les colonnes d'Hercule. »

En effet, quand le *nec plus ultrà* n'est prononcé que par ceux qui n'ont qu'une vue foible ou qui ne sont instruits qu'à demi, cela ne signifie pas autre chose qu'*ici finit le Monde pour nos yeux myopes qui n'aperçoivent rien au-delà* ; mais cela ne prouve nullement que ces limites soient celles de la terre, ou celles de l'art sur lequel on statue.

Ce que des yeux plus perçans découvrent au-delà de ce *nec plus ultrà*, n'est donc pas hors de l'enceinte réelle de la musique, de la poésie ou de la peinture, mais plus loin que n'y avoient vu ceux qui, croyant connoître toute l'étendue de cette carrière, s'étoient trop empressés de dire *non ultrà*.

Quand Rameau, desirant assigner les limites de l'harmonie, après avoir trop précipitamment envisagé une partie de son domaine, s'avisa de dire : La basse fondamentale doit s'abstenir de tout mouvement par degrés conjoints, il prononça à l'égard de cette basse un *non ultrà* inconsidéré.

S'il eût seulement bien réfléchi sur le genre diatonique, il auroit vu que ce *nec plus ultrà* étoit une bévue dont il devoit rougir ; & s'il fût entré dans l'examen du chromatique, il eût mieux reconnu encore combien les limites marquées par lui étoient éloignées de celles que la nature a posées.

C'est pour que la basse fondamentale ne fasse point *sol fa*, que Rousseau se tourmente à chercher des moyens de prévenir un semblable délit.

Descendre d'un degré d'un accord parfait sur un autre, & *sans liaison !* quel scandale pour les *Ramistes !* Est-il un moyen d'éviter ce crime capital ?

Rousseau présente celui d'une septième sur *sol*, qui est *sol si ré fa*, pour que le *fa* de l'accord *la ut fa* soit préparé par la liaison, qui est la prolongation de l'une des notes de l'accord que l'on tient dans celui qui suit.

Sol si ré fa obvieroit à ce défaut de liaison ; mais ce *fa* devenant sixte de *la* ou octave de *fa*, ne descendant plus alors, c'est une autre transgression des lois établies par Rameau, qui veut que la dissonance mineure se sauve en descendant. En conséquence *sol si ré fa* & *la ut fa*, ou *sol si ré fa* & *fa la ut*, cadence harmonique où la septième *fa* reste en place au lieu de descendre, est donc un nouveau scandale, une autre faute qui outrage les lois ; c'est une licence dont on ne peut, sans être trop coupable, donner l'exemple à la jeunesse, & surtout *dans la règle de l'octave* ; car qui dit *règle* ne dit pas *désordre*.

Mais cette loi de la *salvation*, celle de la *liaison*, & celle qui défend à la *basse fondamentale* de descendre d'un degré, sont trois erreurs que l'on peut hardiment mépriser.

Le moyen que propose Rousseau est bon, non parce qu'il fournit une *liaison*, puisque cette liaison est *inutile*, mais parce que c'est une chose faisable, comme toutes celles qui ne blessent point les lois naturelles de l'harmonie, seule violation vraiment intolérable, dont on est toujours averti par l'oreille, quand celle-ci est assez exercée pour entendre toutes les parties ; car ce qu'elle n'entend pas, elle ne peut pas le juger, puisqu'elle n'en est point frappée, & ce qu'elle entend mal, parce qu'elle ne le comprend pas suffisamment, elle peut le trouver mauvais, quoique cela soit bon, c'est-à-dire, juste & harmonieux, ou tout au moins harmonique.

Quelle différence faites-vous d'*harmonieux* à *harmonique ?*

Ce qui est harmonieux est ce qui est assez harmonique pour faire plaisir à tout le monde ; ce qui n'est qu'harmonique, sans être harmonieux, ne l'est qu'autant qu'il le faut pour n'être pas discordant : la différence entre l'un & l'autre de ces deux termes gît donc dans le plus ou le moins.

Le second moyen proposé par Rousseau pour éviter *sol si ré, la ut fa*, est de faire l'accord de petite sixte *la ut ré fa*, parce qu'alors la basse fondamentale faisant *sol ré*, le scandale de *sol fa* est évité. Mais si, d'un côté, la basse fondamentale marche régulièrement, en descendant de quarte par *sol ré*, la septième de *ré*, qui est l'*ut* de *ré fa la ut*, arrivant dans cet accord sans avoir paru dans le précédent, *sol si ré*, est une transgression d'une autre loi de la basse fondamentale, qui ordonne que tout accord de septième dont la tierce est mineure, soit *préparée*.

Ce moyen de Rousseau est encore bon, quoiqu'en opposition avec les règles de la basse fondamentale ; & toujours parce que ces règles sont fausses.

Rousseau propose, pour troisième moyen, de placer l'accord de quarte & sixte sur le *la* de la gamme, & par conséquent de faire succéder *la ré fa* à *sol si ré*. Mais, en l'indiquant, Rousseau doute que les musiciens approuvent un renversement qu'il trouve lui-même si mal entendu, & qui, selon lui, éloigne trop l'idée de la modulation principale.

Il est vrai que *la ré fa* sent un petit brin le mineur de *ré* ; mais il faut bien peu comprendre le discours musical, pour voir quelque chose de *tonique* & de *principal* dans un accessoire aussi foible. On ne doit pas plus voir le ton de *ré* dans *la ré fa* ou *ré fa la*, que celui de *sol* dans *sol si ré*, lorsque l'un & l'autre font partie du ton d'*ut*.

On ne peut se méprendre sur la nature & l'importance de ces accords qu'autant qu'on les voit isolément, & non relativement au *ton établi*. Voilà pourquoi j'ai

dit précédemment que l'oreille ne peut, non plus que l'esprit, juger complétement ce qu'elle ne comprend qu'en partie & non en totalité.

L'oreille adopte fort bien *sol si ré* & *la ré fa*; mais il est clair qu'elle ne doit pas aimer *la ré fa* autant que *la ut fa*, parce que la tierce *la ut* est bien plus harmonieuse que la quarte *la ré*, qui n'est qu'harmonique.

Le quatrième moyen de Rousseau est de faire la quarte & sixte sur *sol*, & de remplacer *sol si ré* par *sol ut mi*; mais il trouve que cet accord va très-mal sur la dominante, à moins, dit-il, qu'il ne soit suivi de *sol si ré*, ce qui rétablit la difficulté.

Quelle perplexité!

Ici sort, de la plume de Rousseau, cette sentence:

« Une *règle* (celle *de l'octave*) qui sert, non-seulement dans la pratique, *mais de modèle pour la pratique*, ne doit point se tirer de ces combinaisons théoriques, rejetées par l'oreille; & chaque note, *surtout la dominante*, y doit porter son accord propre, lorsqu'elle peut en avoir un. »

La *règle de l'octave* doit sans doute être exempte de fautes, & présenter un bon choix d'accords; mais rien de ce que rejette l'oreille ne doit même trouver place nulle part. De cela il ne résulte cependant pas que chaque note de la gamme doive porter un accord fondamental; car, sur les sept notes, il n'y en a que trois, dans la *règle de l'octave*, auxquelles cela arrive; savoir, à *ut*, à *fa* & à *sol*.

Exemple.

Ut	*si*	*Ut*	*la*	*sol*	*fa*	*ré*	*mi*
Sol	*sol*	*sol*	*fa*	*ré*	*ut*	*sol*	*sol.*
mi	*fa*	*sol*	*ut*	*si*	*ut*	*ré*	*ut.*
Ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut.

Ut & *mi* y portent l'accord d'*ut*; *fa* & *la* celui de *fa*; & *sol*, *si* & *ré* celui de *sol*.

Mais chaque note pourroit, sans blesser les lois de l'harmonie, y porter son accord de deux tierces.

Exemple.

Ut	*la*	*sol*	*fa*	*ré*	*ut*	*fa*	*mi.*
Sol	*fa*	*si*	*la*	*si*	*mi*	*ré*	*sol.*
Mi	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*ré*	*mi.*
Ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut.

La *règle de l'octave* n'est donc qu'une des bonnes manières d'accompagner chaque note du *ton*, mais non pas la seule, ni même la plus harmonieuse.

Pour indiquer toutes les manières d'accompagner les notes de la gamme, il faudroit y employer tous les accords & leurs diverses successions, ce qui n'a jamais été tenté jusqu'ici. Nous en avons dit assez dans notre *Cours d'Harmonie & de Composition*, pour mettre sur la voie. Dans un autre ouvrage, nous en donnerons le développement complet.

Le Conservatoire a-t-il suivi la formule adoptée pour la *règle de l'octave*, ou a-t-il évité de violer les *règles* de la basse fondamentale, en ne se servant pas de l'accord parfait de la quatrième note immédiatement après celui de la cinquième?

Le Conservatoire a marché sans doctrine, & n'a suivi dans son *Traité d'Harmonie*, rédigé ou fourni par M. Catel, que les erremens connus pour la pratique.

Nous examinerons, à l'article Traité, la valeur de cet ouvrage. (*De Momigny.*)

RÉGLER le papier. C'est marquer sur un papier blanc les portées, pour y noter la musique. (Voyez Papier réglé.)

RÉGLEUR, *s. m.* Ouvrier qui fait profession de régler les papiers de musique. (Voyez Copiste.)

RÉGLURE, *s. f.* Manière dont est réglé le papier. Cette *réglure* est trop noire. Il y a plaisir de noter sur une *réglure* bien nette. (Voyez Papier réglé.) (*J. J. Rousseau.*)

RELATION, *s. f.* Rapport qu'ont entr'eux les deux sons qui forment un intervalle, considéré par le genre de cet intervalle. La *relation* est *juste* quand l'intervalle est juste, majeur ou mineur; elle est *fausse* quand il est superflu ou diminué. (Voyez Intervalle.)

Parmi les *fausses relations*, on ne considère comme telles dans l'harmonie, que celles dont les deux sons ne peuvent entrer dans le même mode. Ainsi le triton qui, dans la mélodie, est une *fausse relation*, n'en est une dans l'harmonie que lorsqu'un des deux sons qui le forment, est une corde étrangère au mode. La quarte diminuée, quoique bannie de l'harmonie, n'est pas toujours une *fausse relation*. Les octaves diminuée & superflue étant non-seulement des intervalles bannis de l'harmonie, mais impraticables dans le même mode, sont toujours de *fausses relations*. Il en est de même des tierces & des sixtes diminuée & superflue, quoique la dernière soit admise aujourd'hui.

Autrefois les *fausses relations* étoient toutes défendues. A présent elles sont presque toutes permises dans la mélodie, mais non dans l'harmonie. On peut pourtant les y faire entendre, pourvu qu'un des deux sons qui forment la *fausse relation* ne soit admis que comme note de goût, & non comme partie constitutive de l'accord.

On appelle encore *relation enharmonique*, entre deux cordes qui sont à un ton d'intervalle, le rapport qui se trouve entre le dièse de l'inférieure & le bémol de la supérieure. C'est, par le tempérament, la même

touche sur l'orgue & sur le clavecin ; mais en rigueur ce n'est pas le même son, & il y a entr'eux un intervalle enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

(*J. J. Rousseau.*)

RELATION. Ce mot a tellement vieilli qu'il n'est presque plus entendu, quoique ce qu'il exprime subsistera aussi long-temps que l'on fera de la musique.

La *relation* ne se rapporte point à l'accord, mais elle a lieu d'un sujet à sa réponse, ou d'un dessin à son imitation.

Le dessin *ut ré mi fa*, imité par *fa sol la si*, présenteroit la *relation* fausse de *fa* contre *si*, ce qu'il faut éviter pour deux raisons, parce que *fa sol la si* est une fausse mélodie & une fausse imitation d'*ut ré mi fa*.

Il y a des *relations parfaites*, des *imparfaites* & de *fausses*.

La *relation parfaite* est une paraphonie ou une homophonie, ou une antiphonie. Telle est *ut ré mi fa sol la* relativement à *sol la si ut ré mi*, & réciproquement; *ut ré mi fa* & *sol la si ut*, *sol la si ut* & *ut ré mi fa*, ou UT RÉ MI FA & *ut ré mi fa* à l'octave, & réciproquement.

La *relation parfaite* d'*ut mi fa sol* est *sol si ut ré*.

L'*imparfaite* est celle qui suit les mêmes intervalles, mais qui en admet un majeur à la place d'un mineur; comme *ut mi fa sol*, *la ut ré mi*, ou comme *la si ut ré* & *sol la si ut* ou *si ut ré mi*.

La *relation fausse* est celle qui met un faux tétracorde à la place d'un juste, soit majeur, soit mineur.

On appelle aussi *fausse relation*, celle d'un tétracorde chromatique contre un diatonique, comme *ut si la sol*, relativement à *fa mi ré ut*#; mais c'est à tort que l'on confond ces deux choses très-différentes; car le chromatique qui donne une mélodie juste ne doit pas être confondu avec une mélodie fausse que donne le diatonique ou le chromatique lui-même.

Il faut distinguer ce qui change le genre ou sort régulièrement du ton, d'avec ce qui sort de la voie mélodique.

Dans la composition de la fugue du ton ou toute prise dans le même ton, c'étoit enfreindre les règles, que d'en sortir ou de passer d'un genre à l'autre, parce que l'on entendoit alors par le ton les seules cordes diatoniques. Mais à présent que l'on fait un plus grand usage du chromatique, on ne confond plus autant les cordes de ce genre avec les diatoniques des différens tons; quoique ces méprises soient encore assez fréquentes, même de la part des compositeurs & des musiciens distingués, qui ne savent pas faire la distinction d'un dièse ou d'un bémol chromatique, d'avec un dièse ou un bémol diatonique ou enharmonique.

Tout ce qui n'est pas faux en harmonie ni en mélodie est praticable, hors dans le cas où l'on se prescrit d'autres limites que celles du juste.

(*De Momigny.*)

REMISSE, *adj.* Les sons *remisses* sont ceux qui ont peu de force, ceux qui, étant fort graves, ne peuvent être rendus que par des cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Remisse* est l'opposé d'*intense*, & il y a cette différence entre *remisse* & *bas* ou *foible*, de même qu'entre *intense* & *haut* ou *fort*, que *bas* & *haut* se disent de la sensation que le son porte à l'oreille, au lieu qu'*intense* & *remisse* se rapportent plutôt à la cause qui les produit.

(*J. J. Rousseau.*)

REMISSE. Il me semble que Rousseau se trompe ici, en voulant que *remisse* se rapporte plutôt à la cause qu'à l'effet. C'est toujours à l'effet que ce mot se rapporte, ainsi que *grave* & *aigu*, sans préjudice de la cause lorsqu'on la fait entrer en considération avec l'effet.

Quoique l'effet d'un son *fort* ait quelque chose qui se rapproche du son *intense*, il y a de la différence entre ces deux sons. L'intense a quelque chose qui tient moins au volume qu'à ce qui rend le son pénétrant & agissant avec force sur nous. Il en est de même du *remisse* & du *foible*. Le son foible est celui qui est produit par un instrument qui n'en a pas beaucoup, & le *remisse* par celui qui n'est que foiblement ou lâchement attaqué.

(*De Momigny.*)

REMPLISSAGE. Ce mot s'emploie en bonne & en mauvaise part. Dans le sens favorable, il signifie les parties accessoires qui s'ajoutent entre la basse & le dessus, qui sont censées être formées les premières; & alors on sent que ce *remplissage* est nécessaire.

Il faut que les personnes qui jouent du piano ou de la harpe, & qui n'ont pas d'idée de la partition, prennent garde que, pour elles, & relativement aux morceaux de piano sans accompagnement, tout est dessus ou basse, parce qu'on nomme *dessus* tout ce que fait la main droite, à moins qu'elle ne croise sur la main gauche, & basse tout ce qu'exécute la main gauche. Il n'en est pas de même dans la musique à divers instrumens, à moins que ce ne soit des duos pour deux flûtes ou deux violons, ou flûte & basse, ou violon & basse, &c. &c.

Alors, comme dans le piano, chaque partie est composée de manière à faire l'office de plusieurs, afin que deux puissent tenir lieu d'un orchestre complet, ou du moins de trois à quatre parties, nombre qui est presque toujours nécessaire pour former un ensemble suffisant.

La basse du piano, ou plutôt ce qu'exécute la main gauche quand le dessus chante, comprend souvent, en outre de la basse, l'*alto* & le second violon; & les deux mains réunies forment souvent cinq & six parties,

ou l'équivalent, par la manière dont la musique est conçue.

Il en est de même dans les duos d'instrumens qui sont composés par d'habiles gens.

Les duos de chants, ou pour deux instrumens à vent, n'ont pas la ressource de la *double corde* pour le *remplissage*; ce n'est alors que la savante contexture du chant qui peut y suppléer, & par une mélodie *polivoque*, c'est-à-dire, une mélodie qui fait l'office de plusieurs voix. (Voyez QUADRIVOQUE.)

On n'éprouvoit pas ce besoin de *remplissage* chez les Anciens, parce qu'à la manière dont ils formoient leurs chants, ils étoient *univoques*, & n'appeloient à leur secours aucune partie de *remplissage*. L'habitude des accords & de l'harmonie fait que les compositeurs conçoivent leur mélodie de manière qu'elle ne forme point un tout, mais la partie principale de ce tout, ce qui nécessite un complément qui est le *remplissage*, pris en bonne part.

Le *remplissage* qui est un défaut, parce qu'il embrouille ce qui seroit plus clair sans lui, est la surcharge des parties mal conçues qui se trouvent dans les ouvrages des écoliers ou des mauvais maîtres, qui ne sont jamais que des écoliers.

C'est une corvée à remplir pour tout mauvais compositeur, que celle d'occuper un plus grand nombre de parties qu'il n'a le talent d'en concevoir. Alors le *remplissage* n'est que du fatras, un barbouillage sans harmonie & sans effet.

Mais pour le vrai compositeur, c'est un besoin que les diverses parties; c'est par lui qu'elles ont été imaginées; c'est pour lui qu'on les a établies; il n'en est pas embarrassé; elles lui donnent au contraire beaucoup plus de facilité qu'il n'auroit s'il en étoit privé.

Il conçoit un travail convenable à chacune; il les occupe toujours, au moins utilement, quand il ne juge pas à propos de les employer d'une manière plus brillante.

On ne doit donc pas recommander aux jeunes gens de ne pas devenir harmonistes & contre-pointistes, de peur que cela ne nuise à leur génie; mais on doit leur dire sans cesse que, sans inspiration & sans moyen de la soutenir, qui est la vraie science, il n'y a que de la musique aimable, mais d'écolier à faire, ou de l'ennui magistral à distiller.

En effet, l'imagination d'un ignorant n'a qu'un vol extrêmement borné; & la science d'un homme sans exaltation, sans chaleur, & privé du don divin de la sensibilité, ne peut parvenir à émouvoir les autres, puisqu'elle n'a pas même excité un mouvement dans celui qui l'a produit.

Il est cependant des gens qui suent à froid quand ils composent. C'est pour eux que Boileau a fait ces vers :

> C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
> Pense de l'art des vers atteindre la hauteur.
> S'il ne sent point l'influence secrète,
> Si son astre, en naissant, ne l'a formé poëte,
> Dans son génie étroit il est toujours captif;
> Pour lui Phébus est sourd & Pégase est rétif.

(Voyez RIPIENO.) (*De Momigny.*)

RENFORCÉ. La note *renforcée* peut l'être par degrés, si sa durée est assez longue pour permettre de le graduer; autrement elle doit être seulement forcée. *Rinforzato* ou *rinforzata*, *renforcé* ou *renforcée*, se dit d'un seul son ou d'une seule note. *Rinforzando* ou *crescendo* s'applique à une suite de notes, à une phrase ou à une période qui va croissant en force; ce qui est l'opposé de *diminuendo*. (*De Momigny.*)

RENFORCER, *v. a. pris en sens neutre.* C'est passer du *doux* au *fort*, ou du *fort* au très *fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue, en enflant & augmentant les sons, soit sur une tenue, soit sur une suite de notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint celle qui sert de terme au *renforcé*, l'on reprenne ensuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *renforcé* dans leur musique par le mot *crescendo*, ou par le mot *rinforzando* indifféremment.

(*J. J. Rousseau.*)

RENTRÉE, *s. f.* Retour du sujet, surtout après quelques pauses de silence, dans une fugue, une imitation, ou dans quelqu'autre dessin.

(*J. J. Rousseau.*)

RENTRÉE. Toutes les fois qu'une partie s'est tue pendant une période ou pendant quelques-unes, elle forme sa *rentrée*, soit qu'elle reproduise le sujet, ou un dessin qui ait déjà été entendu ou non. La *rentrée* des parties, comme celle des acteurs, doit toujours produire un plus ou moins bon effet, selon l'importance du personnage. (*De Momigny.*)

RENVERSÉ. En fait d'intervalles, *renversé* est opposé à *direct* (voyez DIRECT); & en fait d'accords, il est opposé à *fondamental*. (Voyez FONDAMENTAL.) (*J. J. Rousseau.*)

RENVERSEMENT, *s. m.* Changement d'ordre dans les sons qui composent les accords, & dans les parties qui composent l'harmonie : ce qui se fait en substituant à la basse, par des octaves, les sons qui doivent être dessus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu; & réciproquement.

Il est certain que dans tout accord il y a un ordre fondamental & naturel, qui est celui de la génération de l'accord même; mais les circonstances d'une succession, le goût, l'expression, le beau chant, la variété, le rapprochement de l'harmonie, obligent souvent le compositeur de changer cet ordre en renversant les accords, & par conséquent la disposition des parties.

Comme trois choses peuvent être ordonnées en six manières, & quatre choses en vingt-quatre manières,

il semble d'abord qu'un accord parfait devroit être susceptible de six *renversemens*, & un accord dissonant de vingt-quatre, puisque celui-ci est composé de quatre sons, l'autre de trois, & que le *renvesement* ne consiste qu'en des transpositions d'octaves. Mais il faut observer que dans l'harmonie on ne compte point pour des *renversemens* toutes les dispositions différentes des sons supérieurs, tant que le même son demeure au grave. Ainsi, ces deux ordres de l'accord parfait *ut mi sol* & *ut sol mi*, ne sont pris que pour un même *renversement*, & ne portent qu'un même nom; ce qui réduit à trois tous les *renversemens* de l'accord parfait, & à quatre tous ceux de l'accord dissonant, c'est-à-dire, à autant de *renversemens* qu'il entre de différens sons dans l'accord; car les répliques des mêmes sons ne sont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la basse fondamentale se fait entendre dans la partie la plus grave, ou, si la basse fondamentale est retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel est gardé dans les accords, l'harmonie est directe. Dès que cet ordre est changé, ou que les sons fondamentaux, sans être au grave, se font entendre dans quelqu'autre partie, l'harmonie est *renversée*. *Renversement* de l'accord, quand le son fondamental est transposé; *renversement* de l'harmonie, quand le dessus ou quelqu'autre partie marche comme devroit faire la basse.

Partout où un accord direct sera bien placé, ses *renversemens* seront bien placés aussi, quant à l'harmonie; car c'est toujours la même succession fondamentale. Ainsi, à chaque note de basse fondamentale, on est maître de disposer l'accord à sa volonté, & par conséquent de faire à tout moment des *renversemens* différens, pourvu qu'on ne change point la succession régulière & fondamentale, que les dissonances soient toujours préparées & sauvées par les parties qui les font entendre, que la note sensible monte toujours, & qu'on évite les fausses relations trop dures dans une même partie. Voila la clef de ces différences mystérieuses que mettent les compositeurs entre les accords où le dessus syncope, & ceux où la basse doit syncoper; comme, par exemple, entre la neuvième & la seconde : c'est que, dans les premiers, l'accord est direct & la dissonance dans le dessus; dans les autres, l'accord est *renversé*, & la dissonance est à la basse.

A l'égard des accords par supposition, il faut plus de précautions pour les *renverser*. Comme le son qu'on ajoute à la basse est entièrement étranger à l'harmonie, souvent il n'y est souffert qu'à cause de son grand éloignement des autres sons, qui rend la dissonance moins dure. Que si ce son ajouté vient à être transposé dans les parties supérieures, comme il l'est quelquefois; si cette transposition n'est faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très-mauvais effet, & jamais cela ne sauroit se pratiquer heureusement sans retrancher quelqu'autre son de l'accord. (Voyez au mot Accord les cas & le choix de ces retranchemens.)

L'intelligence parfaite du *renversement* ne dépend que de l'étude & de l'art : le choix est autre chose; il faut de l'oreille & du goût; il y faut de l'expérience des effets divers; & quoique le choix du *renversement* soit indifférent pour le fond de l'harmonie, il ne l'est pas pour l'effet & l'expression. Il est certain que la basse fondamentale est faite pour soutenir l'harmonie & régner au-dessous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre & qu'on *renverse* l'harmonie, on doit avoir de bonnes raisons pour cela; sans quoi, l'on tombera dans le défaut de nos musiques récentes, où les dessus chantent quelquefois comme des basses, & les basses toujours comme des dessus, où tout est confus, *renversé*, mal ordonné, sans autre raison que de pervertir l'ordre établi & de gâter l'harmonie.

Sur l'orgue & le clavecin, les divers *renversemens* d'un accord, autant qu'une seule main peut les faire, s'appellent *faces*. (Voyez Face.) (*J. J. Rousseau.*)

RENVERSEMENT. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Les degrés directs de l'échelle de l'harmonie étant des *tierces*, comme ceux de la mélodie sont des *secondes*, les accords pris dans leur ordre fondamental ne présentent qu'une tierce, ou deux, ou trois consécutivement prises l'une sur l'autre, comme *sol si*, *sol si ré* ou *sol si ré fa*; ou comme *ut mi*, *ut mi sol* ou *ut mi sol si* ♭.

Un accord qui n'est composé que d'une seule tierce, comme *ut mi*, n'a qu'un seul *renversement* direct, qui est la sixte *mi ut*.

Mais le clavier général offrant six octaves différentes & quelquefois sept, selon l'instrument, la tierce *ut mi* peut être prise dans l'une ou l'autre de ces sept octaves, ce qui peut former sept effets différens.

L'*ut* peut être pris dans la première octave pendant que le *mi* est pris dans la seconde, dans la troisième, dans la quatrième, dans la cinquième, dans la sixième ou dans la septième, ou le *mi* être pris dans la septième octave, pendant que l'*ut* sera successivement pris dans chacune des six autres; en conséquence il peut donc résulter dix-neuf effets différens de ces deux mêmes notes, prises l'une sur l'autre, & présentant toujours *ut mi*. Il en est de même de *mi ut* & de chaque tierce, comme de son *renversement* la sixte. Mais on fait abstraction de toutes ces différences réelles dans l'enseignement de l'harmonie, où l'on regarde toujours les notes comme si elles étoient prises de proche en proche & dans la même octave, soit dans les accords fondamentaux, soit dans les renversés. On ne donne pas même le nom d'*accord* à la tierce ni à la sixte, prises séparément, parce que, d'après Rameau, on s'est habitué à ne voir d'accords que dans l'ensemble de deux tierces ou dans trois consécutives. Mais on a voulu voir aussi des accords dans les notes qui frappent à la fois, quoique parmi ces notes il en soit qui n'appartiennent pas au même accord; de ce nombre sont tous ceux que l'on nomme *accords par supposition*.

Mais comme rien n'est moins d'accord que la note de supposition, qui n'est pas de superposition, mais de *sub* ou *sous-position*, parce que la note étrangère à l'accord se trouve à la basse, & non dans aucune des parties au-dessus de cette basse, on devroit donc appeler ces accords, des accords *par sous-position*, si c'est la note posée dessous que l'on a en vue de signaler; car si c'étoit, au contraire, l'accord que l'on voulût indiquer, comme posé sur une note qui n'en fait point partie & qui jure avec lui, il faudroit l'appeler de surposition, ou de supposition, ainsi qu'on a coutume de faire, pour éviter la dureté de la préposition *sur* avant la lettre *p*.

Les accords qu'on nomme parfaits & ceux qu'on nomme imparfaits étant, les premiers composés d'une tierce majeure & d'une mineure, comme *ut mi sol* & *ré fa la*, & les seconds de deux mineures, comme *si ré fa*, leur premier *renversement* donne toujours une tierce & une sixte; savoir : 1°. l'accord parfait majeur, qui est composé d'une tierce majeure & d'une mineure, l'accord de tierce mineure & sixte majeure.

2°. L'accord parfait mineur, composé d'une tierce mineure & d'une majeure, l'accord de tierce majeure & sixte majeure.

3°. L'accord neutre ou imparfait, qui est composé de deux tierces mineures, l'accord de tierce mineure & sixte majeure.

L'accord parfait majeur a pour second *renversement*, l'accord de quarte juste & de sixte majeure.

L'accord parfait mineur, l'accord de quarte juste & sixte mineure.

L'accord neutre ou imparfait, celui de quarte superflue ou triton & sixte majeure.

Les accords de septième ont pour composition trois tierces l'une sur l'autre, ce qui forme, en partant d'un seul point, de la note fondamentale ou la plus grave, une tierce, une quinte & une septième.

Mais la tierce varie du majeur au mineur; la quinte du juste au faux; & la septième du mineur au diminué.

La tierce ne peut être diminuée, ni la quinte superflue, ni la septième majeure, sans que l'accord ne perde son unité, son harmonie générale. Il ne lui en reste alors qu'une partielle, qui résulte des intervalles qui sont demeurés harmoniques.

L'accord de septième de la dominante d'*ut*, *sol si ré fa*, composé d'une tierce majeure & de deux mineures, ou d'une tierce majeure, d'une quinte juste & d'une septième mineure, a pour premier *renversement* *si ré fa sol*, qui est un accord de tierce mineure, fausse quinte & sixte mineure, qui prend le nom de *fausse quinte* seulement, pour abréger.

Le second *renversement* de *sol si ré fa* & *ré fa sol si*, qui est un accord de tierce mineure, quarte juste & sixte majeure, qui prend le nom de *petite sixte majeure*.

Le troisième *renversement* de *sol si ré fa* & *fa sol si ré*, qui se compose de la seconde majeure *fa sol*, de la quarte superflue *fa si* & de la sixte majeure *fa ré* : on le nomme *accord de triton*.

L'accord de septième de la note sensible *si ré fa la*, composé de la tierce mineure *si ré*, de la fausse quinte *si fa* & de la septième mineure *si la*, se nomme *accord de septième mineure & fausse quinte*, & quelquefois *accord de septième de la sensible*.

Son premier *renversement* est *ré fa la si*, qui donne une tierce mineure, une quinte juste & une sixte majeure : il prend le nom d'*accord de quinte & sixte majeure*.

Fa la si ré, second *renversement* de cet accord, qui contient une tierce majeure, un triton & une sixte majeure, se nomme *accord de triton & tierce majeure*, ou celui de petite sixte. Mais cette dernière dénomination est imparfaite, en ce qu'elle ne désigne pas le triton qui distingue cet accord de petite sixte des autres accords qui portent le même nom.

La si ré fa, qui présente une seconde majeure, une quarte juste & une sixte mineure, est le troisième *renversement* de *si ré fa la* : on le nomme *accord de seconde majeure & sixte mineure*.

L'accord *si ré fa la* ♭ qui présente trois tierces mineures *si ré*, *ré fa* & *fa la* ♭, ou une tierce mineure *si ré*, une fausse quinte *si fa*, & une septième diminuée *si la* ♭, prend le nom d'*accord de septième diminuée*.

Ré fa la ♭ *si* est son premier *renversement*; il prend le nom de *fausse quinte & sixte majeure* pour se distinguer de la fausse quinte & sixte mineure, premier *renversement* de *sol si ré fa*, ou celui de *tierce mineure & fausse quinte*.

Le second *renversement* de *si ré fa la* ♭ est *fa la* ♭ *si ré*, composé d'une tierce mineure, d'une quarte superflue & d'une sixte majeure; il prend le nom de *triton & tierce mineure*, pour n'être pas confondu avec l'accord de triton & seconde qui provient de *sol si ré fa*, & qui est *fa sol si ré*.

Le troisième *renversement* de *si ré fa la* ♭ est *la* ♭ *si ré fa*, composé d'une seconde superflue *la* ♭ *si*, d'un triton *la* ♭ *ré*, & d'une sixte majeure *la* ♭ *fa* : on le nomme *accord de seconde superflue*.

Voilà les trois seuls accords de septième qui soient vraiment harmonieux. Les conditions d'un accord de septième sont donc qu'il ait deux tierces mineures au moins, & une tierce majeure au plus; & que cette tierce majeure soit la première ou la dernière, parce que la condition de tout véritable accord est qu'il ne présente ni deux tierces majeures ni deux quintes justes, & qu'il ne contienne aucun des intervalles qui ne sont que mélodiques & non harmoniques.

Ré fa la ut, qui contient les deux quintes justes

ré

ré la & *fa ut*; *la ut mi sol*, qui contient *la mi* & *ut sol*, & *mi sol si ré*, qui contient *mi si* & *sol ré*, ne sont pas de véritables accords; il y a dans cet ensemble de quatre notes un défaut d'union qui provient de la rivalité des deux quintes justes.

Les quatre notes *ré* # *fa la ut* ne forment pas non plus un accord de septième, parce que la tierce diminuée *ré* # *fa* n'est pas *harmonique*, mais *mélodique*.

Son *renversement fa la ut ré* # se range parmi les accords sous le nom de *quarte* & *sixte superflue*. La sixte superflue, étant le *renversement* de la tierce diminuée, devroit être mélodique comme elle; mais si la demi-consonnance, qu'on nomme *quinte juste*; devient dissonance en se renversant & devenant quarte; la tierce diminuée, au contraire, devient presqu'harmonique en devenant sixte superflue.

Les quatre notes *ré* # *fa la* ♭ *ut*, qui présentent une tierce diminuée *ré* # *fa*, ne peuvent être considérées comme formant un accord.

Cependant *la* ♭ *ut ré* # *fa* # s'emploie comme tel; mais il n'est au fond qu'un composé mixte, puisque la quarte maxime *la* ♭ & *ré* # n'est absolument que mélodique, & que la sixte superflue *la* ♭ *fa* # ne fait qu'approcher d'être harmonique.

Quant à la connoissance des effets qui résultent des diverses dispositions des mêmes notes, & des notes doublées, triplées ou quadruplées par les octaves & par divers instrumens, on laisse à celui qui étudie l'harmonie, le soin de s'en instruire par sa propre expérience ou par l'exemple des autres. On lui en donne cependant des notions, quand il en est à écrire la partition & aux leçons de contre-point.

Le *renversement* de la pédale, ou la tenue dans le dessus, est une chose qu'il ne faut pas confondre avec la pédale, ou tenue de basse. Je ne suppose pas que ce soit par ignorance que M. Van Beethoven fait indifféremment l'une & l'autre; mais il devroit bien revenir de l'erreur systématique qui lui fait croire qu'on peut en user de la sorte. Son oreille devroit le dissuader d'une aussi fausse opinion; & quand on possède autant de génie & de talent qu'il en montre, on devroit être mieux avisé.

Les pédales intérieures ne peuvent pas être admises, à moins qu'elles ne soient harmoniques, ce qui les fait rentrer dans la classe des notes communes à plusieurs vrais accords qui peuvent s'employer consécutivement sans blesser l'harmonie.

La troisième mesure du trio en *si* bémol majeur de M. Van Beethoven, œuvre 97, offre une répétition de *si* ♭ sur un *la* naturel qui est une faute; & l'accord *fa* ♭ *la* ♭ *si* ♭ *ré*, que la vingt-cinquième & la vingt-sixième mesure contiennent, formant une sixte superflue & une quarte maxime, est un effet qui ne peut être employé comme il l'est en cet endroit.

Pour renchérir sur l'harmonie, il ne faut ni la dénaturer, ni en sortir. Et puis, que signifie cette imitation à l'octave des quatre croches *fa ré si* ♭ *fa*, sur lesquelles M. Van Beethoven fait *ré si* ♭ *fa ré*? Est-ce que *si* ♭ *fa* peuvent frapper, surtout à deux parties, sur *ré si* ♭? est-ce que les deux quintes *la mi* ♭ & *si* ♭ *fa* ne devroient pas répugner à un musicien tel que M. Van Beethoven?

Mais de ces deux quintes, la première n'est qu'implicite & fausse; double raison pour se la permettre.

Cela ne doit être permis qu'aux ignorans, & aux oreilles qui manquent de délicatesse.

Il y en a des exemples dans Mozart, & jusque dans Haydn.

Tant pis, cela ne justifie point la faute, mais cela en augmente le scandale.

> Fuyez des mauvais sons le concours odieux.
> (Boileau.)

(*De Momigny.*)

Renversement des parties. On ne renverse pas seulement les accords, mais les parties se renversent aussi quelquefois d'un bout à l'autre dans le *contre-point double*, c'est-à-dire, dans la composition faite à deux fins, & de manière que la basse puisse devenir le dessus, & réciproquement.

Dans le *contre-point triple*, ou à trois fins, les trois parties peuvent changer de place tour à tour ou toutes à la fois.

La gêne de ces sortes de compositions les rend souvent insignifiantes. Mais la patience vient quelquefois à bout de faire même du contre-point quadruple qui est d'un bon effet. (Voy. Contre-point & Canon.)
(*De Momigny.*)

RENVOI, *s. m.* Signe figuré à volonté, placé communément au-dessus de la portée, lequel correspondant à un autre signe semblable, marque qu'il faut, d'où est le second, retourner où est le premier, & de-là suivre jusqu'à ce qu'on trouve le point final. (Voyez Point.) (*J. J. Rousseau.*)

Renvoi. Le signe de renvoi est fait comme une S couchée horizontalement, & traversée au milieu d'une barre aussi longue que cette S, & entre les quatre entre-deux desquelles on met un point. Quelquefois ce n'est qu'une croix avec quatre points. (Voyez la planche qui contient les divers signes ou caractères dont on fait usage pour écrire la musique.)

REPAB. Instrument des Arabes & des Grecs modernes, qui le nomment *semange* ou *semendsje*. Il a deux cordes à la tierce majeure l'une de l'autre, & se joue avec un archet. (*De Momigny.*)

RÉPERCUSSION, *s. f.* Répétition fréquente des mêmes sons. C'est ce qui arrive dans toute modulation bien déterminée, où les cordes essentielles du mode, celles qui composent la triade harmonique,

doivent être rebattues plus souvent qu'aucune des autres. Entre les trois cordes de cette triade, les deux extrêmes, c'est-à-dire, la finale & la dominante, qui sont proprement la *répercussion* du ton, doivent être plus souvent rebattues que celle du milieu, qui n'est que la *répercussion* du mode. (Voy. TON & MODE.) (*J. J. Rousseau.*)

RÉPÉTITION, *s. f.* Essai que l'on fait en particulier d'une pièce de musique que l'on veut exécuter en public. Les *répétitions* sont nécessaires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les acteurs puissent prévoir leurs parties, pour qu'ils se concertent & s'accordent bien ensemble, pour qu'ils saisissent l'esprit de l'ouvrage, & rendent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer. Les *répétitions* servent au compositeur même pour juger de l'effet de sa pièce, & faire les changemens dont elle peut avoir besoin. (*J. J. Rousseau.*)

RÉPÉTITION, en italien *prova*, l'épreuve. C'est en général une chose qu'on ne sauroit faire avec trop d'attention & de soin.

De bonnes *répétitions* pourroient éclairer assez sur les défauts réels d'un ouvrage pour les faire disparoître & en prévenir la chute.

Les chutes qui ne sont pas méritées, sont l'effet d'une cabale ennemie, qu'une cabale amie, plus forte, peut seule empêcher. C'est là, de nos jours, la tactique habituelle des théâtres. (*De Momigny.*)

RÉPLIQUE, *s. f.* Ce terme, en musique, signifie la même chose qu'*octave*. (Voyez OCTAVE.) Quelquefois, en composition, on appelle aussi *réplique* l'unisson de la même note dans deux parties différentes. Il y a nécessairement des *répliques* à chaque accord dans toute musique à plus de quatre parties. (Voyez UNISSON.) (*J. J. Rousseau.*)

RÉPLIQUE est tantôt synonyme d'octave, & tantôt de réponse.

Comme l'octave, elle est la *réplique* de l'unisson, c'est-à-dire, ce qui répond à l'unisson dans l'une des octaves ou systèmes qui sont plus haut ou plus bas que l'octave où est pris le son auquel on donne sa *réplique*. (*De Momigny.*)

RÉPONS, *s. m.* Espèce d'antienne redoublée qu'on chante dans l'Église romaine après les leçons de matines ou les capitules, & qui finit en manière de rondeau par une reprise appelée *réclame*.

Le chant du *répons* doit être plus orné que celui d'une antienne ordinaire, sans sortir pourtant d'une mélodie mâle & grave, ni de celle qu'exige le mode qu'on a choisi. Il n'est cependant pas nécessaire que le verset d'un *répons* se termine par la note finale du mode; il suffit que cette finale termine le *répons* même. (*J. J. Rousseau.*)

RÉPONSE, *s. f.* C'est, dans une fugue, la rentrée du sujet par une autre partie, après que la première l'a fait entendre; mais c'est surtout, dans une contre-fugue, la rentrée du sujet renversé de celui qu'on vient d'entendre. (Voyez FUGUE & CONTRE-FUGUE.) (*J. J. Rousseau.*)

RÉPONSE. Dans les fugues, où l'on circonscrivoit le sujet & la *réponse* dans la même octave, la dominante y devant répondre à la tonique, & l'octave de la tonique à la dominante, il s'ensuivoit qu'il y avoit cinq notes d'un côté & quatre de l'autre.

Pour le sujet :	Pour la *réponse* :
Ut ré mi fa sol.	*Sol la si ut.*

Ou l'inverse.

Pour le sujet :	Pour la *réponse* :
Sol la si ut.	*Ut ré mi fa sol.*

Alors, pour égaliser la chose autant que cela étoit possible, on répondoit par *sol sol la si ut* à *ut ré mi fa sol*.

Si le sujet étoit *sol la si ut*, la *réponse* étoit *ut mi fa sol*.

Quand le sujet alloit jusqu'au *la*, comme *ut sol, la sol*, la *réponse* étoit *sol ut ré ut*; d'où l'on voit qu'on répliquoit à une quinte par une quarte; autrement, la *réponse* eût été *sol ré, mi ré*. Que seroit-il arrivé de-là? Qu'au lieu de demeurer en *ut*, la *réponse* eût été en *sol*; ce qui l'eût rendue moins régulière, moins scolastique.

On s'affranchissoit quelquefois de ces entraves, même dans le temps où le contre-point étoit suivi à la rigueur. (Voy. FUGUE, CANON & CONTRE-POINT.)

On pourroit considérer comme une *réponse*, ou conséquence, chaque second membre d'une phrase ou d'un vers musical; car tout est demande ou *réponse*, antécédent ou conséquent, principe ou suite, commencement ou fin. Mais alors, la conséquence ou la *réponse*, loin d'être circonscrite comme celle de la fugue ou celle du canon, a toute la liberté que la raison permet.

C'est dans les ouvrages des grands maîtres qu'il faut en étudier les lois & en apprendre le secret, qui se réduit à être le plus un & le plus varié qu'il est possible. (*De Momigny.*)

REPOS, *s. m.* C'est la terminaison de la phrase, sur laquelle terminaison le chant se repose plus ou moins parfaitement. Le *repos* ne peut s'établir que par une cadence pleine : si la cadence est évitée, il ne peut y avoir de vrai *repos*; car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une dissonance. On voit par là qu'il y a précisément autant d'espèces de *repos* que de sortes de cadences pleines (voy. CADENCE); & ces différens *repos* produisent dans la musique l'effet de la ponctuation dans le discours.

Quelques-uns confondent mal-à-propos les *repos* avec les silences, quoique ces choses soient fort différentes. (Voyez SILENCE.) (*J. J. Rousseau.*)

REPOS. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Le *repos* est la fin d'une proposition ou cadence; la fin d'un sens, composé de plusieurs cadences ou d'une seule; la fin d'une période ou d'un hémistiche; celle d'une phrase ou d'un vers; celle d'une reprise ou d'un morceau tout entier.

Comme le discours proprement dit, ou comme la poésie, la musique se compose de cadences ou propositions musicales; de cadences accouplées, qui forment des phrases; de phrases accouplées, qui forment des périodes; ou d'hémistiches accouplés, qui forment des vers; de vers accouplés, qui forment un distique; de distiques accouplés, qui forment des quatrains; de quatrains accouplés, qui forment des couplets ou stances; de couplets mariés ou de stances accouplées, qui forment une reprise ou un chant de poëme; & de reprises accouplées ou de chants mariés, qui forment un poëme, ou une pièce, ou un morceau.

Comme dans la marche de l'homme, tout, dans un discours musical, est aller ou s'arrêter. On va, 1°. de l'antécédent au conséquent; 2°. du levé au frappé, & l'on s'arrête à ce conséquent, à ce frappé, à moins qu'on ne veuille accoupler deux cadences. Si l'on accouple deux cadences, on ne fait point sentir le *repos* de la première, ou du moins on le rend plus foible que celui de la seconde. Si l'on en marie quatre, le frappé de chacune des trois premières doit être peu sensible. Si on les phrase de huit en huit, il n'y a que le *repos* de la huitième qui doive être bien *marqué*, afin qu'il soit *remarqué*.

Il peut y avoir plus ou moins d'ordre & de symétrie dans la distribution des cadences ou des propositions musicales, selon que la musique adopte plus ou moins les formes de la poésie ou de la prose.

La musique de nos jours se fait généralement par stances de quatre ou de huit mesures, qui sont quelquefois séparées par un distique ou deux, ou par des phrases qui tiennent de la liberté de la prose.

Les *repos* des phrases ou des stances se font ordinairement sur la tonique ou sur la dominante, c'est-à-dire, que c'est l'accord parfait de la tonique ou celui de la dominante qui est placé au conséquent de la cadence par laquelle la stance ou le couplet se termine. Ce sont les deux *repos* naturels, les plus grands, les plus concluans.

Dans ces *repos*, la basse doit toujours frapper la première note de l'accord; mais le dessus n'y est astreint qu'autant que c'est la fin d'une reprise.

Ainsi que le *repos* est meilleur après avoir fourni une certaine carrière qu'après quelques pas, le *repos* d'hémistiche est plus grand que celui de la proposition; celui du vers, plus grand que celui de l'hémistiche; celui du distique, plus grand que celui du vers; celui du quatrain, plus grand que celui du distique; & ainsi de suite jusqu'au *repos* du morceau, qui est la fin de la carrière.

Le secret du discours musical est dans l'art d'en enchaîner les élémens. Ces élémens sont les cadences. (Voyez MESURE.)

La cadence peut être privée de son antécédent ou de son conséquent.

Il arrive souvent que l'on commence un morceau en frappant; alors la cadence est nécessairement privée de son premier temps, de son levé.

Quand elle n'a point de frappé, alors c'est une *réticence*; car on ne peut, sans *retenir* une partie de ce que l'on alloit dire dans la cadence ou proposition, ne pas l'achever.

La *réticence* est produite par l'inachèvement, à dessein, d'une cadence, & pour faire imaginer plus qu'on ne pouvoit se permettre de dire.

L'inachèvement d'une cadence peut peindre aussi l'état d'épuisement où une ame trop affectée se trouve quelquefois. Alors c'est une carrière interrompue, & que n'a pu terminer celui qui l'avoit commencée; ce qui est très-éloquent, placé à propos.

Le *repos* n'étant jamais qu'un frappé ou un conséquent plus ou moins concluant, selon sa nature & la place qu'il occupe dans la période ou dans le discours, il peut avoir lieu sur les différens accords dont se compose la musique, & sur les dissonans comme sur les consonnans, hors les cas où l'accord parfait de la tonique ou celui de la dominante sont d'une stricte obligation.

On se repose sur des cordes de quelque genre qu'elles soient; mais on ne peut conclure entièrement que sur la tonique. Cependant la cadence plagale, par laquelle on se permet quelquefois de terminer un morceau à l'antique, n'est qu'une dominante; aussi ce *repos* n'est-il pas véritablement concluant: il semble vous laisser à mi-chemin. C'est l'opinion générale, puisque chacun termine par la tonique, non par une servile imitation, mais par un sentiment réel, que c'est la conclusion des conclusions. (*De Momigny.*)

REPRISE, *s. f.* Toute partie d'un air, laquelle se répète deux fois sans être écrite deux fois, s'appelle *reprise*. C'est en ce sens qu'on dit que la première *reprise* d'une ouverture est grave, & la seconde gaie. Quelquefois aussi l'on n'entend par *reprise* que la seconde partie d'un air. On dit ainsi, que la *reprise* du joli menuet de Dardanus ne vaut rien du tout. Enfin, *reprise* est encore chacune des parties d'un rondeau qui souvent en a trois, & quelquefois davantage, dont on ne répète que la première.

Dans la note, on appelle *reprise* un signe qui marque que l'on doit répéter la partie de l'air qui le

précède, ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce sens, on distingue deux *reprises*, la grande & la petite. La grande *reprise* se figure à l'italienne par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la française par deux barres perpendiculaires un peu écartées, qui traversent toute la portée, & entre lesquelles on insère un point dans chaque espace; mais cette seconde manière s'abolit peu à peu; car ne pouvant imiter tout-à-fait la musique italienne, nous en prenons du moins les mots & les signes; comme ces jeunes gens qui croient prendre le style de Voltaire en suivant son orthographe.

Cette *reprise*, ainsi ponctuée à droite & à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois, tant la partie qui précède que celle qui suit; c'est pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des passe-pieds, menuets, gavottes, &c.

Lorsque la *reprise* a seulement des points à sa gauche, c'est pour la répétition de ce qui précède; & lorsqu'elle a des points à sa droite, c'est pour la répétition de ce qui suit. Il seroit du moins à souhaiter que cette convention, adoptée par quelques-uns, fût tout à-fait établie; car elle me paroît fort commode. (Voyez, dans les planches, la figure de ces différentes *reprises*.)

La petite *reprise* est, lorsqu'après une grande *reprise*, on recommence encore quelques-unes des dernières mesures avant de finir. Il n'y a point de signes particuliers pour la petite *reprise*, mais on se sert ordinairement de quelque signe de renvoi figuré au-dessus de la portée. (Voyez Renvoi.)

Il faut observer que ceux qui notent correctement ont toujours soin que la dernière note d'une *reprise* se rapporte exactement, pour la mesure, & à celle qui commence la même *reprise*, & à celle qui commence la *reprise* qui suit, quand il y en a une. Que si le rapport de ces notes ne remplit pas exactement la mesure, après la note qui termine une *reprise*, on ajoute deux ou trois notes de ce qui doit être recommencé, jusqu'à ce qu'on ait suffisamment indiqué comment il faut remplir la mesure. Or, comme à la fin d'une première partie on a premièrement la première partie à reprendre, puis la seconde partie à commencer, & que cela ne se fait pas toujours dans des temps ou parties de temps semblables, on est souvent obligé de noter deux fois la finale de la première *reprise*, l'une avant le signe de *reprise* avec les premières notes de la première partie; l'autre après le même signe pour commencer la seconde partie. Alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette première finale jusqu'à sa répétition, pour marquer qu'à la seconde fois il faut passer comme nul tout ce qui est compris sous le demi-cercle.

RÉSONNANCE, *s. f.* Prolongement ou réflexion du son, soit par les vibrations continuées des cordes d'un instrument, soit par les parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air renfermé dans un instrument à vent. (Voyez Son, Musique & Instrument.)

Les voûtes elliptiques ou paraboliques résonnent, c'est-à-dire, réfléchissent le son. (Voyez Echo.)

Selon M. Dodart, le nez, la bouche, ni ses parties, comme le palais, la langue, les dents, les lèvres, ne contribuent en rien au ton de la voix; mais leur effet est bien grand pour la *résonnance*. (Voy. Voix.) Un exemple bien sensible de cela se tire d'un instrument d'acier appelé *trompe de Béarn* ou *guimbarde*, lequel, si on le tient avec les doigts & qu'on frappe sur la languette, ne rendra aucun son; mais si, le tenant entre les dents, on frappe de même, il rendra un son qu'on varie en serrant plus ou moins, & qu'on entend d'assez loin, surtout dans le bas.

Dans les instrumens à cordes, tels que le clavecin, le violon, le violoncelle, le son vient uniquement de la corde; mais la *résonnance* dépend de la caisse de l'instrument. (*J. J. Rousseau.*)

RÉSONNANCE du corps sonore. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Ce phénomène connu depuis deux cents ans, & dont Rameau entretint l'Académie des Sciences de Paris & le public dès 1749, est encore une chose toute nouvelle, non pour les physiciens, mais pour le vulgaire, & même pour la plupart des musiciens.

Voici en quoi consiste ce fait remarquable: c'est qu'une corde, telle que celle qui donne le *sol* le plus grave du piano, une fois mise en vibration & en *résonnance* par le marteau de sa touche, ne s'en tient pas à produire un seul son, mais en outre de ce *sol*, elle en fait entendre d'elle-même une quantité d'autres, sans doute parce qu'elle a la faculté de se diviser en autant de cordes différentes qu'elle a de parties aliquotes, & de résonner dans chacune comme en autant de cordes séparées & distinctes, mais avec une force beaucoup moindre que dans le son principal, le seul qui parvienne aux oreilles vulgaires, comme à toutes celles qui ne peuvent se distraire du son fondamental, pour porter leur attention sur les autres beaucoup plus difficiles à saisir.

On doit donc se figurer cette corde comme un corps qui a autant d'articulations ou de jointures différentes qu'il a de parties aliquotes, & qui a la faculté de résonner sensiblement & de lui-même dans les principales de ces aliquotes & dans leurs octaves; les autres ne peuvent se discerner & ne résonnent qu'à l'aide d'une excitation différente formée par le contact léger du doigt ou d'une plume, ou de tout autre corps que ce soit, parce que ces parties sont plus difficiles à ébranler que les autres, ou à séparer de la totalité de la corde ou de ses principales aliquotes.

Voici ce que l'on discerne très-bien quand on y est exercé.

On entend, 1°. SOL; c'eſt le produit de la corde totale vibrant dans toute ſon étendue, & comme un ſeul tout ſans parties diviſibles.

2°. Un SOL, octave du premier, produit par chacune des deux moitiés, réſonnant chacune à leur tour ou à la fois.

3°. Un *ré*, quinte du ſecond *ſol* & douzième du premier, produit par chaque tiers de la corde, réſonnant à part l'un de l'autre.

4°. Un *ſol*, octave du ſecond *ſol* & double octave du premier, produit par chacun des quarts de la corde, réſonnant chacun à leur tour ou à la fois.

5°. Un *ſi*, tierce majeure du *ſol* précédent, dixième du ſecond *ſol* & dix-ſeptième du premier, produit par chacun des cinquièmes de la corde.

6°. Un *ré*, quinte du *ſol* précédent, douzième du ſecond & dix-neuvième du *ſol* fondamental, produit par chacun des ſixièmes de la corde.

7°. Un *fa*, ſeptième du précédent *ſol*, quatorzième du ſecond & vingt-unième du premier, produit par chacun des ſeptièmes de la corde.

Ce *fa* eſt un peu trop bas, raiſon pour laquelle on le nomme *fa honteux*.

8°. Un *ſol*, octave du précédent, double octave du ſecond & triple octave du premier, produit par chacun des huitièmes de la corde.

9°. Un *la*, ſeconde majeure du *ſol* qui précède, neuvième du troiſième, ſeizième du ſecond & vingt-troiſième du premier, produit par chacun des neuvièmes de la corde.

10°. Un *ſi*, tierce majeure du quatrième *ſol*, dixième du troiſième, dix-ſeptième du ſecond *ſol* & vingt-quatrième du *ſol* fondamental, produit par chacun des dixièmes de la corde totale.

Ici finit la ſérie des ſons qui ſe diſtinguent dans la *réſonnance du corps ſonore*.

Celui qui eſt donné par le onzième de la corde SOL, & qui eſt un *ut* faux & trop haut, n'eſt point entendu parmi ceux qu'on diſcerne dans les harmoniques ſenſibles. Pour l'entendre, on le fait réſonner à part, à l'aide du léger contact du doigt ou de tout autre corps, qui détermine la corde à ſe nouer dans cet endroit, c'eſt-à-dire, à réſiſter comme l'une des deux extrémités d'une corde qui commenceroit ou finiroit au onzième de cette corde.

Les dix premières données & leurs octaves à l'aigu ſont les ſeuls harmoniques ſenſibles que l'on diſcerne dans l'eſpèce de concert que forme la corde ſonore livrée à ſa propre action, une fois miſe en réſonnance. (Voyez HARMONIQUE.)

On doit ſoigneuſement diſtinguer les diviſions *muſicales* de la corde ſonore d'avec celles de cette même corde qui ne ſont que *mathématiques*; ces dernières ne faiſant point partie de l'échelle muſicale, ce ſeroit violer les lois de la nature que de les y admettre.

C'eſt là préciſément la faute commiſe par tous ceux qui, étant moins muſiciens que mathématiciens, ont cru pouvoir paſſer ſur ce que ces données ont de contraire au ſyſtème muſical, penſant que ces intervalles, également fournis par la corde ſonore, n'avoient rien de moins muſical que les autres; & que ſi les muſiciens en jugeoient autrement, c'étoit parce qu'ils s'étoient habitués à des intervalles moins naturels & moins canoniques, la nature ne pouvant ſe tromper dans ſon opération.

Tel eſt le préjugé philoſophique d'après lequel les monocordiſtes ſe ſont crus en droit de déclarer que les muſiciens chantent faux, & que la muſique n'ayant point pour échelle celle du monocorde, étoit par-là même artificielle & corrompue, puiſqu'elle s'écartoit de la nature. (Voy. SYSTÈME de Jamard, de Feytou, & le mien.) (*De Momigny.*)

RESSERRER L'HARMONIE. C'eſt rapprocher les parties les unes des autres dans les moindres intervalles qu'il eſt poſſible. Ainſi, pour reſſerrer cet accord *ut ſol mi*, qui comprend une dixième, il faut renverſer ainſi *ut mi ſol*, & alors il ne comprend qu'une quinte. (Voyez ACCORD & RENVERSEMENT.) (*J. J. Rouſſeau.*)

Quand *ut ſol mi* ne forment qu'une dixième, l'harmonie naturelle du corps ſonore eſt déjà reſſerrée; car dans ſes premières données elle a une dix-ſeptième, *ut ſol mi* (1 3 5). Rouſſeau la prend ici dans 2, 3, 5, qui eſt ſon premier reſſerrement, & puis dans ſon ſecond, qui eſt 4, 5, 6.

Tous les accords peuvent être reſſerrés; mais l'harmonie reſſerrée n'eſt pas la plus agréable, parce qu'elle a moins de variété dans les ſons & moins de grandioſe dans l'effet qu'elle produit, ſes proportions étant moins ſpacieuſes. (*De Momigny.*)

RESTER, *v. n. Reſter* ſur une ſyllabe, c'eſt la prolonger plus que n'exige la proſodie, comme on fait ſous les roulades; & *reſter* ſur une note, c'eſt y faire une tenue, ou la prolonger juſqu'à ce que le ſentiment de la meſure ſoit oublié.

(*J. J. Rouſſeau.*)

RETARD, *ſ. m.* (*Théorie de J. J. de Momigny.*) On retarde la note d'harmonie par une note de mélodie.

L'art des *retards* eſt celui de la coquetterie en muſique, où les *retards* ne ſont jamais que d'aimables rigueurs qui augmentent des deſirs qui enſuite ſont toujours ſatisfaits.

Il ne faut pas s'imaginer cependant que l'on ne retarde que les *conſonnances*, qui ſont les intervalles

que l'on a coutume de regarder comme le *bien*. On y retarde aussi les *dissonances*, que l'on considère à tort comme le *mal*.

Le *retard* est l'empiétement du levé sur une partie du frappé.

Il s'opère en dessus ou en dessous de l'une ou de plusieurs des notes qui ont fait partie de l'accord qui est destiné à former le frappé de la cadence.

L'*appoggiatura* ou l'*appuyure* est toujours un *retard*. Les Italiens ont nommé *appoggiatura* la note de mélodie dont le compositeur ou le chanteur fait précéder la note d'harmonie, parce que la voix s'appuie sur cette note plus que sur celle qu'elle retarde. C'est l'appui de la voix que j'ai rendu par *appuyure*, pour me faire comprendre, mais sans pourtant que j'adopte ce terme.

C'est une fausse idée que de croire que la dissonance fasse toujours moins de plaisir que la consonnance; car cela dépend de la position de l'une & de l'autre. D'ailleurs, il faut se rappeler ce que j'ai déja dit; c'est qu'une dissonance n'intervient point comme telle dans un accord, mais toujours comme *consonnance*. Le *fa* de *sol si ré fa* ne s'y place pas comme fausse quinte de *si* ou septième de *sol*, mais il n'est appelé à faire partie de cet accord que comme tierce de *fa*. Lorsque *sol si ré fa* sera au conséquent d'une cadence, le *sol* qui retardera ce *fa* aura beau dire qu'il est l'octave, & par conséquent une consonnance parfaite, il n'en fera pas moins desirer le *fa* tout dissonant qu'il est; & voici pourquoi. C'est qu'un tel *sol*, qui est une *appoggiatura*, n'est pas senti alors comme octave du *sol* qui est à la basse, mais comme quarte du *ré* de *sol si ré*, & quarte qui retarde la tierce de *ré*, qui est *fa*. En conséquence, il n'y a point de contradiction dans le principe; car au fond c'est toujours la consonnance qui est préférée; ce qui ne seroit pas concevable, sans l'explication que je donne ici.

La sixte qui fait desirer la quinte n'est donc pas une consonnance, non plus que l'octave, qui fait desirer la septième.

En effet, le *mi* qui frappe sur *sol si ré* n'est pas senti comme sixte consonnante de *sol*, mais comme quarte dissonante de *si*. D'après cela, il n'est pas étonnant qu'on lui préfère le *ré* tierce de *si*; car ce *ré* est alors la consonnance, & le *mi* la dissonance.

Quand, sur *fa sol si ré*, frappe l'*appoggiatura la*, qui retarde le *sol*, seconde de *fa*, si l'on desire la seconde *sol*, ce n'est pas qu'on préfère une seconde à une tierce, mais c'est que ce *la* frappant sur *fa sol si ré*, n'est pas senti comme tierce de *fa*, mais comme neuvième de *sol*, comme septième de *si*; & alors il n'est plus étonnant qu'on lui préfère un *sol* que l'on sent comme sixte de *si* & comme octave de *sol*.

Le *retard* peut avoir lieu par la note diatonique ou chromatique en dessous de celle qui est retardée, comme par celle au-dessus.

Le *retard* diatonique & le chromatique peuvent être tous deux employés immédiatement à faire desirer & amener la note de l'accord, dont elles dérobent une portion de la place qu'elle occuperoit.

(Voyez les exemples qui sont dans les planches de ce volume.) (*De Momigny.*)

RETARDER, *ritardare*. On se sert souvent du gérondif du verbe italien *ritardare*, qui est *ritardando*, pour marquer que l'on doit aller en retardant peu à peu la mesure, comme on diminue peu à peu la force des sons dans le *diminuendo*. Alors le mot *ritardando* devient substantif, cmme celui de *crescendo* & de *diminuendo*. (*De Momigny.*)

RHYTHME, *s. m.* C'est, dans sa définition la plus générale, la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'est, en musique, la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la briéveté des temps.

Aristide Quintilien divise le *rhythme* en trois espèces; savoir, le *rhythme* des corps immobiles, lequel résulte de la juste proportion de leurs parties, comme dans une statue bien faite; le *rhythme* du mouvement local, comme dans la danse, la démarche bien composée, les attitudes des pantomimes; le *rhythme* des mouvemens de la voix ou de la durée relative des sons, dans une telle proportion, que, soit qu'on frappe toujours la même corde, soit qu'on varie les sons du grave à l'aigu, l'on fasse toujours résulter de leur succession des effets agréables par la durée & la quantité. Cette dernière espèce de *rhythme* est la seule dont j'ai à parler ici.

Le *rhythme* appliqué à la voix peut encore s'entendre de la parole ou du chant. Dans le premier sens, c'est du *rhythme* que naissent le nombre & l'harmonie dans l'éloquence; la mesure & la cadence dans la poésie: dans le second, le *rhythme* s'applique proprement à la valeur des notes, & s'appelle aujourd'hui *mesure*. (Voyez MESURE.) C'est encore à cette seconde acception que doit se borner ce que j'ai à dire ici sur le *rhythme* des Anciens.

Comme les syllabes de la langue grecque avoient une quantité & des valeurs plus sensibles, plus déterminées que celles de notre langue, & que les vers qu'on chantoit étoient composés d'un certain nombre de pieds que formoient ces syllabes, longues ou brèves, différemment combinées, le *rhythme* du chant suivoit régulièrement la marche de ces pieds, & n'en étoit proprement que l'expression. Il se divisoit, ainsi qu'eux, en deux temps, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois genres, même quatre & plus, selon les divers rapports de ces temps. Ces genres étoient l'*égal*, qu'ils appeloient aussi *dactylique*, où le *rhythme* étoit divisé en deux temps égaux; le *double*, trochaïque ou ïambique, dans lequel la durée de l'un des deux temps étoit double de celle de l'autre; le *sesquialtère*, qu'ils appeloient aussi *péonique*, dont

la durée de l'un des deux temps étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2 ; & enfin l'*épitrite*, moins usité, où le rapport des deux temps étoit de 3 à 4.

Les temps de ces *rhythmes* étoient susceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de syllabes ou de notes longues ou brèves, selon le mouvement ; & dans ce sens, un temps pouvoit recevoir jusqu'à huit degrés différens de mouvement par le nombre des syllabes qui le composoient : mais les deux temps conservoient toujours entr'eux le rapport déterminé par le genre du *rhythme*.

Outre cela, le mouvement & la marche des syllabes, & par conséquent des temps & du *rhythme* qui en résultoit, étoit susceptible d'accélération & de ralentissement, à la volonté du poëte, selon l'expression des paroles & le caractère des passions qu'il falloit exprimer. Ainsi, de ces deux moyens combinés, naissoient des foules de modifications possibles dans le mouvement d'un même *rhythme*, qui n'avoient d'autres bornes que celles au-deçà ou au-delà desquelles l'oreille n'est plus à portée d'apercevoir les proportions.

Le *rhythme*, par rapport aux pieds qui entroient dans la poésie, se partageoit en trois autres genres. Le *simple*, qui n'admettoit qu'une sorte de pied ; le *composé*, qui résultoit de deux ou plusieurs espèces de pieds ; & le *mixte*, qui pouvoit se résoudre en deux ou plusieurs *rhythmes*, égaux ou inégaux, selon les diverses combinaisons dont il étoit susceptible.

Une autre source de variété dans le *rhythme* étoit la différence des marches ou successions de ce même *rhythme*, selon l'entrelacement des différens vers. Le *rhythme* pouvoit être toujours uniforme, c'est-à-dire, se battre à deux temps toujours égaux, comme dans les vers hexamètres, pentamètres, adoniens, anapestiques, &c. ; ou toujours inégaux, comme dans les vers purs ïambiques ; ou diversifié, c'est-à-dire, mêlé de pieds égaux & d'inégaux, comme dans les scazons, les choriambiques, &c. Mais dans tous ces cas les *rhythmes*, même semblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en vitesse, selon la nature des pieds. Ainsi les deux *rhythmes* de même genre, résultant, l'un de deux spondées, l'autre de deux pyrrhiques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les silences se trouvoient aussi dans le *rhythme* ancien ; non pas, à la vérité, comme les nôtres, pour faire taire seulement quelqu'une des parties, ou pour donner certains caractères au chant, mais seulement pour remplir la mesure de ces vers appelés *catalectiques*, qui manquoient d'une syllabe : ainsi le silence ne pouvoit jamais se trouver qu'à la fin du vers pour suppléer à cette syllabe.

A l'égard des tenues, ils les connoissoient sans doute, puisqu'ils avoient un mot pour les exprimer. La pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux ; du moins cela peut il s'inférer de la nature de leur *rhythme*, qui n'étoit que l'expression de la mesure & de l'harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'ils pratiquassent les roulades, les syncopes ni les points, à moins que les instrumens ne fissent quelque chose de semblable en accompagnant la voix ; de quoi nous n'avons nul indice.

Vossius, dans son livre *de Poëmatum cantu & viribus rhythmi*, relève beaucoup le *rhythme* ancien, & il lui attribue toute la force de l'ancienne musique. Il dit qu'un *rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne représente aucune image des choses, ne peut avoir aucun effet, & que les anciens nombres poétiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons. Il ajoute que le langage & la poésie modernes sont peu propres pour la musique, & que nous n'aurons jamais de bonne musique vocale jusqu'à ce que nous fassions des vers favorables pour le chant, c'est-à-dire, jusqu'à ce que nous réformions notre langage, & que nous lui donnions, à l'exemple des Anciens, la quantité & les pieds mesurés, en proscrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, sont précisément comme s'ils n'avoient qu'un seul pied : de sorte que nous n'avons dans notre poésie aucun *rhythme* véritable, & qu'en fabriquant nos vers, nous ne pensons qu'à y faire entrer un certain nombre de syllabes, sans presque nous embarrasser de quelle nature elles sont. Ce n'est sûrement pas là de l'étoffe pour la musique.

Le *rhythme* est une partie essentielle de la musique, & surtout de l'imitative. Sans lui la mélodie n'est rien, & par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impression que font sur nous la mesure & la cadence ? Quel est le principe par lequel ces retours, tantôt égaux & tantôt variés, affectent nos ames, & peuvent y porter le sentiment des passions? Demandez-le au métaphysicien. Tout ce que nous pouvons dire ici est que, comme la mélodie tire son caractère des accens de la langue, le *rhythme* tire le sien du caractère de la prosodie, & alors il agit comme image de la parole ; à quoi nous ajouterons que certaines passions ont dans la nature un caractère rhythmique aussi bien qu'un caractère mélodieux, absolu & indépendant de la langue ; comme la tristesse, qui marche par temps égaux & lents, de même que par tons remisses & bas ; la joie par temps sautillans & vîtes, de même que par tons aigus & intenses : d'où je présume qu'on pourroit observer dans toutes les autres passions un caractère propre, mais plus difficile à saisir, à cause que la plupart de ces autres passions étant composées, participent plus ou moins, tant des précédentes que l'une de l'autre. (*J. J. Rousseau.*)

RHYTHME. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Dans la musique syllabique & mesurée des Anciens, où chaque mesure ne formoit qu'une cadence ou un pied, le *rhythme*, la cadence & la mesure étoient, en ce cas, une seule & même chose ; mais à mesure

que la musique s'est composée & sur-composée, le *rhythme* a différé de plus en plus de la mesure & du pied.

Le pied est la cadence ; celle-ci se forme des deux temps du pas, qui sont le levé & le frappé.

Le levé est donc le premier temps, l'*arsis* de la cadence.

Le frappé en est le second temps, le *thésis*.

J'insiste sur cette vérité, qui est la clef de la marche ou du cadencé de la musique, parce que les musiciens, qui croient que le frappé est le premier temps de la mesure, s'imaginent tous que la musique procède du frappé au levé, & que chaque mesure est la portion de musique qui est renfermée entre une barre & la suivante ; tandis qu'il est bien certain que la première moitié, ou le tiers ou les deux tiers de ce contenu sont la seconde partie de la mesure ; & la seconde moitié, ou le tiers ou les deux derniers tiers de ce contenu, la première partie de la mesure qui suit.

Platon dit : « Vous distinguez le *rhythme* dans le » vol d'un oiseau, dans les pulsations des artères, » dans le pas du danseur, dans les périodes du dis- » cours. »

Le *rhythme* est donc l'allure des êtres animés, ou les mouvemens qu'ils font dans leur marche ou dans leur vol.

En ce sens il est, comme on voit, le pied ou la cadence ; car c'est le pied, c'est la cadence qui en est le principe. Mais quand les cadences n'ont plus été regardées comme étant chacune de la même importance, ce qui a dû arriver dès qu'on s'est avisé de ranger les mots par vers, & les vers par hémistiches, alors on a dû faire une attention particulière à la cadence du vers, au pied qui termine l'hémistiche.

Que signifient les mots *cadence*, *pied*, *hémistiche* & *vers* ?

La cadence est le pas de l'homme, désigné par le second temps de son action, qui est la chute ou la cadence ; car, dans la marche, on ne fait que lever & poser le pied.

Le pied signifie, dans la poésie, des syllabes dont le mouvement imite le levé & le frappé du pas ou de la cadence, ou qui se mesurent par les deux temps de ce pas.

Qu'est-ce que l'hémistiche du vers ? C'est sa demi-*station*, c'est le demi-repos ou la cadence principale qui se trouve entre le commencement & la fin du vers. Cette demi-station est dans le milieu du vers, s'il est composé de deux hémistiches égaux ; elle est plus près du commencement que de la fin, quand le premier hémistiche est plus court que le second, comme dans les vers de dix syllabes, où il y a quatre syllabes dans le premier demi-vers, & six dans le second.

D'où vient le mot *vers*? De *verser*, faire une chute, une cadence. La fin du vers n'est en effet qu'une cadence, ou la chute plus sensible & plus marquée du sens que forment les mots dont il se compose.

Ainsi, il n'y a presqu'une seule idée dans ces divers mots ; celle de *cheoir* ou de *tomber*, de *cadencer*, de *verser* ou de *s'arrêter*, & qui signale le second temps du pas de l'homme.

Le levé, qui est partout le premier temps du pas de l'homme, puisqu'il désigne le temps d'action, n'est que sous-entendu dans le mot *cadence*, comme dans ceux de *vers* & d'*hémistiches*, puisqu'ils ne signifient que verser, tomber ou s'arrêter, & non pas *lever* ou *aller*. Mais comme on ne tombe qu'autant qu'on s'est élevé ou dressé, la cadence ne désigne donc pas seulement la chute, mais elle suppose aussi l'élévation ; comme la station suppose la marche ; car on ne peut s'arrêter ou se reposer qu'autant qu'on s'est mu, qu'on a agi ou marché.

Voyons maintenant la signification des mots *mesure*, *nombre*, *rhythme* & *période*.

La mesure & la période ne signifient, en général, qu'une portion limitée de la durée ou du temps ; ce sont deux mots vagues par eux-mêmes, mais qui prennent une signification plus précise, lorsqu'on les circonscrit dans un art & les applique à un objet déterminé dans cet art.

Par ce moyen, la *mesure* prise dans la musique ne signifie plus que deux temps égaux ou trois, ou deux temps, l'un une fois plus court ou plus long que l'autre, parce que toutes les mesures possibles de la musique se réduisent à deux temps égaux ou à deux temps, l'un double de l'autre, tout y étant moitié ou tiers.

La *période*, également prise dans la musique, ne signifie non plus qu'un certain nombre de cadences ou de mesures naturelles, toutes dépendantes du même sens qu'elles forment entr'elles.

Alors le *rhythme*, à son tour, ne signifie non plus que l'espèce de cadence, ou les diverses espèces de pieds ou de mesures naturelles dont se compose chaque sens élémentaire du sens principal, soit d'un vers, d'un hémistiche ou d'une période.

Le *rhythme* peut être régulier ou symétrique, ou irrégulier & non composé de pieds qui se correspondent.

La *paraphonie* est, *aux sons*, ce que la *symétrie des mouvemens*, ou des *valeurs des notes*, est au *rhythme*.

Comme il ne suffit pas, pour qu'une suite de sons soit pareille en tout à une autre suite, qu'elle en suive les mêmes intervalles, parce qu'une tierce mineure ne répond qu'imparfaitement à une majeure, & réciproquement,

proquement, & qu'une quinte juste n'équivaut pas en tout à une fausse quinte, & ainsi des autres intervalles, de même il ne suffit pas qu'il y ait quatre mouvemens, ou tel autre nombre que ce soit, dans un *rhythme*, & autant dans le correspondant, pour que ces *rhythmes* soient égaux; il faut que le mouvement long y réponde au long, le bref au bref, sans quoi ils ne sont pas symétriques & entièrement ordonnés l'un comme l'autre.

Qu'est-ce qui a dû frapper l'attention des fondateurs de la poésie, quand ils se sont occupés d'examiner la valeur des syllabes? Ils ont d'abord aperçu que tout dissyllabe, ou mot composé de deux syllabes, formoit un *ïambe* ou un *trochée*, c'est-à-dire, une désinence masculine ou une féminine, comme les mots *danseur* & *danse*.

Il en est de même en musique; tout y est cadences masculines ou féminines, ou ïambes, ou trochées.

L'ïambe, tel que le mot *danseur*, répond au levé & au frappé de la mesure. Le *trochée*, tel que le mot *danse*, répond au contraire au frappé & au levé.

Exemple.

Danseur.		Danse.	
1	2	2	1
Levé.	Frappé.	Frappé.	Levé.

Mais n'est-ce pas aller trop loin que de vouloir que l'ïambe appartienne à la satyre, & le trochée au chœur des vieillards, ainsi que le prétendent quelques anciens philosophes, avec une sorte de fondement?

Sans doute que la désinence féminine, qui appuie, qui frappe sur la première syllabe, rend le trochée plus grave dans son premier temps que l'ïambe qui lève à ce premier, & ne s'appuie ou frappe qu'au second. Mais s'il est possible de rendre les deux temps du trochée aussi courts que ceux de l'ïambe, alors ces deux *rhythmes* auront la même vitesse l'un que l'autre.

Or, comme rien n'est plus aisé que de les égaliser ainsi, quant à la distance des temps, que deviennent alors les maximes d'après lesquelles on déclare que le trochée *convient à la pesanteur d'une danse rustique*, & l'ïambe *à la chaleur d'un dialogue animé?* (Voyez *Anacharsis*, tome III, page 240.)

Pour me faire mieux comprendre, je mets un exemple noté sous les yeux du lecteur.

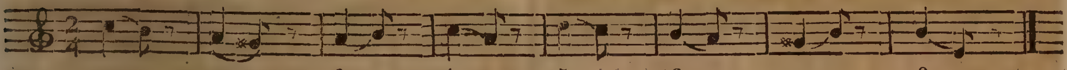
Premier exemple. — *Suite d'ïambes, au nombre de huit.*

Vivace.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

Deuxième exemple. — *Suite de trochées, au nombre de huit.*

Vivace.



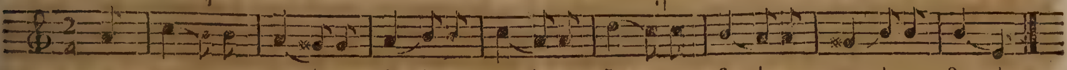
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

Mais, *d'après les deux exemples qui précèdent, ne devroit-on pas conclure que la mesure procède du frappé au levé, comme du levé au frappé, savoir, du levé au frappé dans l*'ïambe, & *du frappé au levé dans le* trochée?

On le pourroit en quelque sorte, car toutes les apparences sont ici en faveur de cette opinion; mais comme un *frappé*, qui est un temps de *repos*, suppose toujours un *levé* ou une *action* précédente, il s'ensuit que le frappé du trochée, qui est son premier temps, est même alors un second temps de mesure. D'où il faut conclure que la cadence féminine a une note & un demi-temps de plus que la masculine; mais que le frappé est néanmoins un second temps de cadence, soit que la désinence soit féminine ou masculine, parce qu'on ne peut tomber qu'autant qu'on s'est élevé ou mis debout. C'est là ce qui m'a déterminé à dire que toute cadence qui commence en frappant, commence par son deuxième temps, & non par son premier; & qu'en ce cas, elle est ou mal assise & déplacée, ou privée de son levé. Chaque demi-soupir du second exemple tient, en effet, la place du levé de la cadence, temps sur lequel la fin du *trochée* empiète nécessairement, puisqu'il occupe la première moitié de ce levé.

Restituons à chacune de ces cadences ce temps retranché par la nature du *trochée*, afin de faire mieux comprendre son existence & ses droits.

Exemple.



1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

C'est ainsi qu'il faut concevoir la cadence, quelle qu'elle soit, pour la voir marcher toujours du levé au frappé.

La chute féminine n'est donc qu'une note ajoutée à la masculine, comme on ajoute une syllabe à l'adjectif qui est au féminin, ce qui n'a lieu dans la langue française que par un *e* muet, tandis qu'en italien chaque voyelle fait le même office, selon le cas; raison pour laquelle l'élision de chaque voyelle a lieu dans cette langue, tandis qu'en français on n'élide que l'*e* muet, du moins à la fin des mots, hors *dans l'article*, où l'on retranche la lettre *a* de *la*, quand cette lettre précède une voyelle.

Observation.

Quand la note, restituée ici à chaque cadence incomplète, seroit plus courte qu'une croche, elle n'en seroit pas moins un temps naturel.

Les temps naturels diffèrent des artificiels, en ce que les artificiels sont entr'eux d'égale durée dans toute l'étendue d'un morceau qui ne change point de mouvement, au lieu que les naturels peuvent différer de l'un à l'autre. Quelle que soit la durée du levé & du frappé, il suffit qu'ils appartiennent à la même cadence pour que ces deux temps forment une mesure naturelle, un pas, un pied, une cadence. La brièveté ou la longueur des notes, ou de l'une des deux, n'empêche nullement que le levé ne soit l'antécédent, & le frappé le conséquent de cette mesure naturelle.

Ce n'est donc qu'autant que la seconde note n'est pas le frappé de la première, ou la première le levé de la seconde, qu'elles ne forment pas une cadence entr'elles: ce qui arrive dans la féminine, où la seconde note est un *complément de frappé*, & non un véritable levé.

Cependant il faut bien observer que ce que nous disons ici ne concerne que la mesure à deux temps, & non celle à trois.

Dans le *rhythme* ternaire on peut former la cadence avec une noire & une blanche, ou avec une croche & une noire, quand cette cadence est masculine. On peut également la composer de trois noires ou de trois croches, deux en levant & une en frappant, ou une en levant & deux en frappant.

Dans le premier cas, la cadence est masculine; elle est féminine dans le second.

Cependant on peut ôter à la cadence, qui a deux noires ou deux croches en frappant, ou l'équivalent, son caractère de rime féminine, en passant également ces notes, dans un mouvement rapide ou tout au moins léger.

Mais si on ralentit de beaucoup le mouvement, on comprend alors la nécessité de rendre à ces cadences le caractère que la vitesse dispensoit de faire sentir.

Ce seroit un renversement d'idées que de croire que la musique ait jamais dû ses *rhythmes* à la poésie. La musique, qui est la source de tous les *rhythmes*, & qui est une langue naturelle, a nécessairement devancé, dans ce qu'elle a d'essentiel, toutes les langues de convention que le besoin de communiquer ses idées a fait établir.

La musique cadençoit donc par deux longues, équivalant à deux blanches, avant que la poésie n'imaginât le *spondée*, ou avant qu'elle ne désignât la place qu'il devoit occuper dans le vers.

La musique cadençoit par deux brèves & une longue, ce qui équivaut à deux croches & une noire, avant que la poésie n'instituât l'*anapeste*. Il en est de même de la cadence *tribraque* qui répond à trois croches, & du *dactyle* qui équivaut à une noire & deux croches; du *molosse* qui se compose de trois longues, & du *pyrrhique* qui se compose de deux brèves.

En aucun temps la musique n'a été aussi parfaitement *rhythmée* que de nos jours, & les vers d'Hésiode, d'Homère, d'Archiloque, de Terpandre, de Simonide & de Pindare n'ont jamais été mariés à une musique comparable à celle qui embellit les vers de Métastase ou ceux de Marmontel.

Il ne faut donc pas s'échauffer l'imagination sur les *rhythmes* des Grecs, relativement à ce qu'ils pouvoient valoir pour la musique.

Tout ce qu'exige la musique, c'est que les pieds qui correspondent entr'eux soient de la même mesure, pour qu'une syllabe longue ne soit pas à la place d'une brève, ni une brève à la place d'une longue. Partout ailleurs la variété ne peut que lui être avantageuse.

Les brèves & les longues sont aussi bien des brèves ou des longues dans la langue française que dans l'italienne, dans la latine que dans la grecque. La preuve en est dans ce que l'on ne peut pas plus appuyer sur une brève française que sur une latine, sans blesser ceux qui connoissent la prosodie: eh! quelle oreille exercée n'y est pas sensible?

Nous faisons moins sentir, en parlant, les longues & les brèves que les Italiens, les Latins & les Grecs; mais qu'est-ce que cela prouve? Que la politesse, qui adoucit tout, nous a conduits à marquer beaucoup moins l'accent prosodique, comme elle nous interdit les grands gestes.

Si l'on aime mieux croire que notre langue est moins accentuée parce qu'elle manque de caractère, que parce qu'elle est plus polie, je demanderai quel est ce caractère qu'on lui reproche de ne pas avoir? Ne seroit-ce pas celui qu'elle prend dans la chaleur de la dispute, & lorsque les passions font rompre les digues posées par la civilité & une éducation soignée?

Que l'on dise que les femmes font tout dégénérer à cause de la foiblesse de leurs organes; moi, je persisterai à croire qu'elles ont contribué à tout perfec-

tionner par leur délicatesse, & que c'est à leur influence que nous devons d'accentuer avec moins de rudesse, de crier moins fort & de gesticuler avec plus de modération.

Pour avoir des longues & des brèves, a-t-on besoin d'une accentuation excessive? & ne peut on s'aider du geste dans l'énonciation de la pensée, sans se démener comme un énergumène?

Il faut convenir que la langue française a de la surdité, de mauvais sons, & qu'elle est rarement aussi sonore que l'italienne, qui l'est cependant moins encore que la langue d'Homère & de Pindare. Mais on peut rendre justice à la beauté, à la fécondité & à l'éclat de la langue d'Euripide, sans ravaler injustement celle de Racine. (Voyez Mesure, Ponctuation & Mélodie.)

Dire avec Rousseau que la mélodie sans le *rhythme* n'est *rien*, c'est trop dire, ou ne rien dire de raisonnable. Si la satyre, où la passion l'emporte sur la vérité & l'exactitude, permet cette manière de s'exprimer, le style d'un Dictionnaire, où tout doit être pesé avec scrupule dans la balance du jugement, interdit un pareil écart.

Le *rhythme* est d'un grand prix, sans doute; mais la musique n'est-elle pas encore plus essentiellement la langue des sons que celle de leur mouvement?

Les *sons*, d'abord; leur *durée*, immédiatement après; & leur symétrie en troisième lieu, comme un raffinement & un meilleur ordre de ce qui la constitue véritablement.

Après le choix des sons & des intervalles, celui de la mesure & du *rhythme* est de la plus haute importance.

C'est le *rhythme* qui donne de la physionomie au chant. Le *rhythme* & le mouvement ont sauvé de l'oubli beaucoup d'airs qui n'eussent pas survécu à l'ennui qu'ils auroient causé sans ce *rhythme* & ce mouvement.

Quoi qu'en dise Vossius, la musique des Anciens n'a pas d'obligations plus grandes que la nôtre à la puissance du *rhythme*. Il ne faut donc pas vouloir expliquer par-là les faux prodiges attribués à la musique des Grecs. L'effronterie des conteurs, à chacun desquels on donne le nom d'*historien*, & l'imbécile crédulité des peuples, les expliquent beaucoup mieux que le *rhythme* & la symétrie poétique.

Mais faut-il en vouloir aux poëtes d'avoir embelli & animé leur narration par tout ce que l'allégorie ou la métaphore y peuvent prêter de charmes? Est-ce leur faute, si l'on a pris à la lettre ce qu'ils ont dit en style figuré?

Quand nous écrivons: *il y a mille ans que je ne vous ai vu;* celui qui nous lit doit-il se croire plus que *millénaire?* Quand on lira cette phrase, trois mille ans après qu'elle aura été écrite, devra-t-on en conclure que les hommes de nos jours vivoient au-delà de mille ans?

Quand on écrit: *je vole à votre secours* ou *à votre rencontre;* celui qui lit cette phrase doit-il croire que celui qui s'exprime ainsi nage dans les airs & y rame avec ses ailes?

Hé bien, quand on dit qu'Orphée attendrissoit les rochers & apprivoisoit les animaux farouches, cela veut-il dire que le roc pleuroit & que les tigres venoient lui lécher les pieds? Ces rochers sont-ils autre chose que le cœur des hommes non civilisés, & ces tigres autre chose que des tyrans farouches & sauvages?

Sans doute que l'araignée, qui a la fibre très-délicate & une organisation harmonique, ainsi que la plupart des animaux, peut descendre de sa toile pour mieux entendre, ou pour venir mordre celui dont l'haleine ou la transpiration monte jusqu'à elle, & l'avertit de sa présence. Mais il faudroit jouer longtemps de la lyre au sein d'une forêt pour que les tigres qui l'habitent se hasardassent de venir pareillement vous écouter: ils seroient plus tentés de vous dévorer.

Ce qui doit figurer dans le *Dictionnaire de la Fable* est donc déplacé dans un Dictionnaire de musique; & s'il en doit être fait mention, c'est pour expliquer, s'il en est besoin, ce que de pareils contes ont d'allégorique, & repousser ce qu'ils ont de mensonger.

Que veut dire Rousseau lorsqu'il prétend que la mélodie tire son caractère des accens de la langue, & que le *rhythme* tire le sien du caractère de la prosodie?

Je comprends très-bien ce qu'il veut insinuer; mais je prétends que ce qu'il veut établir est repoussé par la raison: cherchons à le prouver.

Une langue a-t-elle des accens? Elle n'a proprement que des mots.

Parlée, elle emprunte de la voix, ses sons; de la langue & de la machoire, des mouvemens. Ses accens sont ceux de la joie ou de la tristesse, du plaisir ou de la douleur, & non les siens propres.

La mélodie emprunte aussi de la volupté ou de la douleur les accens qui colorent les sons; mais ces couleurs ou ces accens sont plutôt ceux de la musique que ceux d'une langue artificielle & de convention. Une langue, encore une fois, n'a en propre que des mots qui s'écrivent ou se prononcent; ces mots ont des syllabes longues & brèves, ou mixtes; & c'est dans cet état que les langues se présentent toutes à la musique.

Voyons comment le *rhythme* tire son caractère de celui de la prosodie.

Qu'est-ce que la prosodie? Le mélange arrêté & convenu des longues & des brèves de chaque mot.

Qu'est-ce que le *rhythme?* L'effet produit par un mélange ordonné de longues & de brèves.

Mais qu'est-ce que le *caractère* de la *prosodie?*

Si la prosodie peut avoir un caractère, c'est celui qui résulte de la fréquence ou de la rareté des longues ou des brèves.

Mais ce rapprochement ou cette plus grande séparation des longues & des brèves, n'étant autre chose que le *rhythme* lui-même, on devroit plutôt dire que la prosodie tire son caractère du *rhythme*, que de vouloir que le *rhythme* tire le sien de la prosodie.

On ne doit pas confondre avec les brèves & les longues, qui constituent le *rhythme*, l'espèce de peinture des idées que l'on cherche à établir par la manière dont on ménage ou pousse le souffle en prononçant les mots. Ce moyen, qui est tout entier dans l'accentuation, n'est point le *rhythme*, quoiqu'il s'y adjoigne.

Le rhythme agit comme image de la parole, est l'énonciation d'une pensée que l'on croit d'abord saisir; mais quand on veut approfondir cette idée de Rousseau, on reconnoît que ce n'est qu'un faux aperçu, un feu follet.

En quoi le *rhythme* peut-il être l'image de la parole? En ce qu'il a, comme elle, des temps brefs & longs, des levés & des frappés.

Mais si l'on considère qu'il est dans une langue plus de mille mots qui ont chacun la même quantité & qui forment un ïambe, ou un trochée, ou un dactyle, on sentira que le *rhythme* de l'un de ces différens pieds, convenant à mille mots divers, on n'a que la millième partie de probabilité qu'on appliquera ce *rhythme* au mot choisi. Ce ne peut donc être comme image de la parole que ce *rhythme* agit, car il n'en retrace pas les traits. Mais une suite de mouvemens ordonnés peut néanmoins mettre la mémoire sur la voie de se rappeler une suite de sons, & même une suite de paroles ou de mots, comme ayant accompagné ces sons ou ces paroles. C'est ainsi que le tambour rappelle les airs & les chansons des guerriers. Mais le *rhythme*, compagnon de la musique & de la poésie, n'est point pour cela l'image de la parole, quoiqu'il puisse en faire naître le souvenir. (*De Momigny.*)

RHYTHMIQUE, *s. f.* Partie de l'art musical qui enseignoit à pratiquer les règles du mouvement & du rhythme, selon les lois de la rhythmopée.

La *rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, consistoit à savoir choisir entre les trois modes établis par la rhythmopée, le plus propre au caractère dont il s'agissoit, à connoître & posséder à fond toutes les sortes de rhythmes, à discerner & employer les plus convenables en chaque occasion, à les entrelacer de la manière à la fois la plus expressive & la plus agréable, & enfin à distinguer l'*arsis* & le *thesis* par la marche la plus sensible & la mieux cadencée.

(*J. J. Rousseau.*)

Rhythmique, *adj. de tous genres*. Une musique *rhythmique* est celle qui est symétrique & ordonnée dans les membres dont se compose la période.

Les vers *rhythmiques* sont ceux qui ont des pieds, & non pas seulement des syllabes longues ou brèves. C'est la distribution ordonnée des longues & des brèves qui forme le vers rhythmé. (*De Momigny.*)

RHYTHMOPÉE, ῥυθμοποιία, *s. f.* Partie de la science musicale qui prescrivoit à l'art rhythmique les lois du rhythme & de tout ce qui lui appartient. (Voyez Rhythme.) La *rhythmopée* étoit à la rhythmique, ce qu'étoit la mélopée à la mélodie.

La *rhythmopée* avoit pour objet le mouvement ou le temps, dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre & le mélange, soit pour émouvoir les passions, soit pour les changer, soit pour les calmer. Elle renfermoit aussi la science des mouvemens muets, appelés *orchesis*, & en général de tous les mouvemens réguliers. Mais elle se rapportoit principalement à la poésie, parce qu'alors la poésie régloit seule les mouvemens de la musique, & qu'il n'y avoit point de musique purement instrumentale qui eût un rhythme indépendant.

On sait que la *rhythmopée* se partageoit en trois modes ou tropes principaux, l'un bas & serré, un autre élevé & grand, & le moyen paisible & tranquille; mais du reste, les Anciens ne nous ont laissé que des préceptes fort généraux sur cette partie de leur musique, & ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le chant.

(*J. J. Rousseau.*)

RICERCATA. Sorte de fantaisie souvent improvisée, où l'on recherche ce que l'harmonie & le contre-point ont de plus savant.

On sent qu'un semblable morceau ne peut être l'œuvre d'un homme médiocre, ni sur le papier ni sur le clavier. Mais tel organiste qui ne peut rien écrire d'inspiré & de bien conduit, peut avoir assez de fond pour trouver sous ses doigts une *recherche* ou *fantaisie* qui aura un mérite réel. (*De Momigny.*)

RIGAUDON, *s. m.* Sorte de danse dont l'air se bat à deux temps, d'un mouvement gai, & se divise ordinairement en deux reprises phrasées de quatre en quatre mesures, & commençant par la dernière note du second temps.

On trouve *rigodon* dans le *Dictionnaire de l'Académie*, mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai ouï dire à un maître à danser, que le nom de cette danse venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appeloit *Rigaud.*

RIPIENO, *s. m.*, & quelquefois *adj.* Mot italien qui signifie *remplissage*. Les *ripieni* sont les parties de chœur ou d'orchestre qui ne se chantent ou ne se jouent que dans les *tutti*, & qui se taisent pendant le *solo.*

Les parties de rempliſſage peuvent être faites de deux manières différentes : 1°. extraites des parties obligées, pour les renforcer, ce qui peut être l'ouvrage du copiſte ; 2°. compoſées de manière non à groſſir les objets, mais à les diverſifier, & alors c'eſt au moins l'ouvrage du ſavoir, quand ce n'eſt pas celui du génie.

Le mot italien *tutti*, pluriel de *tutto*, ou le mot latin *omnes*, qui ſignifie également tous, marque, dans la muſique d'égliſe, l'endroit où le *ripieno* ou rempliſſage a lieu.

Dans les concerts ou dans la ſymphonie concertante, on ne ſe ſert que de *tutti*. (*De Momigny.*)

RIPPIENO, *ſ. m.* Mot italien qui ſe trouve aſſez fréquemment dans les muſiques d'égliſe, & qui équivaut au mot *chœur* ou tous. (*J. J. Rouſſeau.*)

RITOURNELLE, *ſ. ſ.* Trait de ſymphonie qui s'emploie en manière de prélude à la tête d'un air, dont ordinairement il annonce le chant ; ou à la fin, pour imiter & aſſurer la fin du même chant ; ou dans le milieu, pour renforcer l'expreſſion, ou ſimplement pour embellir la pièce.

Dans les recueils ou partitions de vieille muſique italienne, les *ritournelles* ſont ſouvent déſignées par les mots *ſi ſuona*, qui ſignifient que l'inſtrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté.

Ritournelle vient de l'italien *ritornello*, & ſignifie *petit retour*. Aujourd'hui que la ſymphonie a pris un caractère plus brillant, & preſqu'indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus guère à de ſimples répétitions ; auſſi le mot *ritournelle* a-t-il vieilli.
(*J. J. Rouſſeau.*)

RITOURNELLE. Elle ſe fait de pluſieurs manières. Avant le chant ou le *ſolo*, elle eſt ſouvent une eſpèce de *tutti* ou de chœur d'inſtrument, qui annonce le chant par une portion de ſon motif ou premier deſſin. C'eſt alors un petit exorde. Dans le milieu ou dans quelqu'autre diviſion du morceau, elle eſt une ſorte de *coda* ou d'encadrement. Il en eſt de même à la fin.

Le mot *ritournelle* vient de *retour*, parce que ce n'étoit ordinairement qu'une répétition du motif ou d'une portion du thème, placée à la fin, au milieu & au commencement du morceau auquel la *ritournelle* étoit adaptée.

Les acteurs aiment que leur entrée ſoit annoncée par une *ritournelle* pompeuſe ou brillante. Pour qu'elle ſoit convenable, elle doit répondre au caractère du perſonnage & à la ſituation où il ſe trouve.

On meſuſe de la *ritournelle* comme de toute autre choſe. Pour la renfermer dans ſes véritables limites & lui donner ſon caractère propre, on doit conſulter les modèles fournis par les compoſiteurs les plus judicieux. (*De Momigny.*)

ROLLE, *ſ. m.* Le papier ſéparé qui contient la muſique que doit exécuter un concertant, & qui s'appelle *partie* dans un concert, s'appelle *rolle* à l'Opéra. Ainſi l'on doit diſtribuer une *partie* à chaque muſicien, & un *rolle* à chaque acteur. (*J. J. Rouſſeau.*)

Je ne ſais pourquoi Rouſſeau écrit *rolle ;* on doit écrire *rôle ;* car c'en eſt un, puiſque c'eſt la partie que fait un acteur dans un opéra, ou le muſicien dans l'orcheſtre, ou le choriſte ſur le théâtre.
(*De Momigny.*)

ROMAINS (Hiſtoire de la muſique chez les anciens). Quoique les anciens *Romains* aient emprunté des Grecs en plus grande partie leurs ſciences & leurs arts, cependant, comme il n'y a point de pays ſi ſauvage où les hommes raſſemblés ſont entièrement privés de muſique, il paroît que les *Romains* avoient eu, dans une antiquité fort reculée, une muſique rude & groſſière qui leur étoit propre, & qu'ils avoient imité les établiſſemens étruſques pour la muſique, dans les armées & dans les temples.

Ils eurent des relations avec l'Etrurie long-temps avant que d'en avoir avec la Grèce ; mais il ne faut pas oublier que pluſieurs villes d'Etrurie (1) avoient été bâties par des Grecs, à la mode des Grecs, & qu'on y célébroit les mêmes cérémonies religieuſes qu'à Argos. En empruntant à l'Etrurie leurs rites ſacrés & leur muſique vocale, les *Romains* recevoient donc déjà, mais de la ſeconde main, les arts de la Grèce. Strabon & Tite-Live diſent auſſi très-expreſſément que la muſique publique, & ſpécialement celle des ſacrifices, paſſa des Etruſques aux *Romains*.

Au premier triomphe de Romulus ſur les Cæniniens, l'armée ſuivoit, rangée en trois diviſions, chantant, en l'honneur des dieux, des chanſons du pays, & célébrant leur général par des vers compoſés ſur le chant. Cette particularité, rapportée par Denys d'Halicarnaſſe, *liv. II*, donne une origine reſpectable aux improviſateurs d'Italie. Le même auteur dit que les préteurs *romains* célébroient des jeux annuels en l'honneur de Cybèle, ſelon la coutume romaine, & non ſelon celle des Grecs. Ils portoient ſolennellemen ſon image autour de la ville, au ſon des cymbales, tandis que leurs ſuivans jouoient des airs de flûte en l'honneur de la mère des dieux.

Telles ſont à peu près les ſeules traces qu'on trouve dans l'hiſtoire ancienne, d'une muſique romaine originale, ou du moins d'une muſique qui n'étoit pas venue immédiatement des Grecs.

Les Saliens, inſtitués par Numa, danſoient en chantant des hymnes à la louange du dieu de la guerre. Dans les mouvemens qu'ils exécutent tout armés, dit le même Denys, quelquefois ils ſe meuvent enſemble, quelquefois tour à tour ; & en danſant,

(1) Falerie & Feſcennie. (*Voyez* Denys d'Halicarnaſſe, lib. I.)

ils chantent certains hymnes à la manière de leur pays. On sait que c'est à la violence de leurs mouvemens, qui ressembloit à des sauts continuels, qu'ils devoient le nom de *Salii*. Lorsqu'on se les représente chantant & dansant avec tant de violence & d'agilité, on est forcé de concevoir une médiocre idée de leur danse & de leur musique.

Servius Tullius, qui divisa le peuple en classes & en centuries, ordonna que deux centuries entières seroient composées de joueurs de trompettes, de cors, & de ceux qui sonnoient la charge : ce qui prouve le nombre & l'importance des musiciens militaires chez les *Romains*, près de 600 ans avant Jésus-Christ.

La loi des douze Tables, faite environ 150 ans après, ordonne qu'aux funérailles, le maître des cérémonies se serve de dix joueurs de flûte. Elle ordonne aussi que les louanges des hommes recommandables (*honoratorum virorum*) soient publiées dans une assemblée, & qu'elles soient accompagnées de chants tristes, au son de la flûte. (*Naniæ ad tibicinem.*)

Les chants d'hyménée, qui se polirent dans la suite & devinrent des épithalames, n'étoient d'abord que des chansons grossières & indécentes, que la jeunesse chantoit à la porte des nouveaux mariés. Cette coutume étoit venue de *Fescennium*, ville d'Etrurie; & les vers qu'on chantoit ainsi retinrent le nom de *vers fescennins*.

Tite-Live, dans son septième livre, donne en quelque sorte l'histoire du drame chez les *Romains*, spectacle qui fut, comme en Grèce, inséparable de la musique. Rome étoit désolée par la peste. Les magistrats, après avoir essayé inutilement tous les moyens pour appaiser la fureur de la contagion, imaginèrent qu'ils pourroient fléchir les dieux en instituant des jeux *scéniques*, amusemens nouveaux pour un peuple guerrier, qui n'avoit connu jusque-là que ceux du cirque. Ils firent venir d'Etrurie des acteurs, ou plutôt des musicens & des danseurs, qui, sans réciter des vers, dansoient à la manière étrusque, au son de la flûte. Cela ne fit rien sans doute à la maladie, mais c'étoit toujours faire du bien au peuple que de le distraire agréablement de ses maux.

Dans la suite on y mêla des vers grossiers, & des gestes dignes des vers. Ces représentations s'étant un peu perfectionnées, les acteurs *romains* acquirent le nom d'*histrions*, du mot toscan *Hister*, auteur du théâtre. C'étoient des satyres fort licencieuses, qu'on récitoit au son de la flûte. Livius Andronicus abandonna le premier ces satyres, & essaya d'écrire des pièces plus régulières; mais il est inutile de suivre tous les progrès de l'art théâtral, lorsqu'ils deviennent étrangers à ceux de la musique.

La circonstance où ces pièces furent représentées pour la première fois, prouve que les jeux du théâtre furent originairement des institutions religieuses chez les *Romains*, comme chez les anciens Grecs, & l'importance de la musique dans les cérémonies religieuses est mise dans tout son jour par un autre passage curieux de Tite-Live (1), où il rapporte les effets du ressentiment des musiciens de Rome, qui jouoient ordinairement pendant les sacrifices, & qui, après un affront imaginaire, quittèrent la ville en corps, & se rendirent à Tibur. Les Tiburtins se joignent à eux pour conjurer cette troupe fugitive de retourner à Rome; les musiciens sont inflexibles; mais on a recours à un moyen que leurs dispositions naturelles rendoient infaillible. Différentes personnes les prient, un certain jour de fête, de venir les aider à la célébrer. On les fait boire outre mesure : ils s'endorment; on les met sur des chars & on les emporte à Rome. Ils y passent le reste de la nuit sur la place publique sans se réveiller. Le lendemain, lorsque les fumées du vin furent dissipées, ils furent entourés par tout le peuple, qui parvint à les appaiser en leur accordant le privilége de parcourir la ville, pendant trois jours de chaque année, avec les habits de leur profession, jouant de leurs instrumens, & s'abandonnant à toute la licence & à tous les excès imaginables. Ce traité prouve en même temps & l'importance de ces musiciens dans la célébration des rites religieux, & combien leurs mœurs les rendoient peu dignes d'y paroître.

La musique cependant se borna fort long-temps à cet emploi sacré; ce ne fut guère qu'après la défaite d'Antiochus-le-Grand, roi de Syrie, que l'usage s'introduisit à Rome d'avoir des musiciennes, *psaltriæ*, pour jouer dans les fêtes & les banquets particuliers, à la manière asiatique.

Quant à la musique étrusque, il suffit de voir les collections d'antiquités publiées depuis quelque temps, pour se convaincre que les anciens habitans de l'Etrurie étoient extrêmement attachés à cet art. Toutes les différentes espèces d'instrumens de musique que l'on voit sur les restes de l'ancienne sculpture grecque, sont aussi dessinés sur les vases de ces collections; quoique l'on pense que l'existence de quelques-uns de ces vases est beaucoup plus ancienne que ne l'étoit, même en Grèce, l'usage général des instrumens qui y sont représentés.

Si les *Romains* n'eurent pas assez de génie pour inventer les arts, ils eurent assez de goût pour admirer & imiter ceux des Grecs, lorsqu'ils eurent conquis la Grèce. Ils eurent comme eux des jeux publics, des combats d'athlètes & des cours de chars. Leurs généraux, qui jouissoient des honneurs du triomphe, donnoient ces spectacles au peuple, & la musique y jouoit toujours un grand rôle, surtout le jour où l'on fermoit les jeux. On alloit dans le temple rendre grâces aux dieux; les sacrifices s'y célébroient avec la plus grande pompe, & la musique y paroissoit dans toute sa splendeur, sous les ordres du Grand-Pontife.

César donna la première *naumachie*, ou spectacle d'un combat naval sur le lac Fuccin, près de Rome. On dit qu'il y avoit à ce spectacle plus de dix mille

(1) Liv. IX, chap. 30.

musiciens ou musiciennes qui chantoient & jouoient des instrumens. A la pompe funèbre de César, les musiciens jetèrent sur son bûcher tous leurs instrumens & les trophées dont on avoit coutume d'embellir les théâtres.

La musique commença à perdre sous le règne d'Auguste, qui peut-être ne l'aimoit pas. Ce fut de son temps que les battemens de mains & les sifflets s'introduisirent dans les spectacles. Il avoit cependant la voix assez belle. Dans un âge avancé, il prit un musicien pour régler ses tons, & donner plus de grâce à ses harangues. A sa mort, le sénat & tous les principaux citoyens vinrent recevoir son corps hors des portes de la ville, & le conduisirent en chantant des vers lugubres à sa louange.

Sa mort fut l'époque de la décadence de la musique, car Tibère exila les comédiens & les musiciens, & rendit la ville de Rome aussi triste qu'elle étoit agréable du temps d'Auguste. Caligula les fit réunir & les combla de biens. Claude les protégea aussi, mais il préféroit les combats de gladiateurs aux pièces de théâtre.

Néron rendit à la musique toute sa splendeur, en la cultivant lui-même comme un homme de l'art. Il avoit une belle voix, chantoit bien, & jouoit de la lyre & de la harpe, de manière à disputer les prix publics. Lamotte-Levayer dit cependant que Néron ne fit empoisonner Britannicus que parce qu'il avoit la voix plus agréable que lui.

Il passoit la plus grande partie de son temps à prendre des leçons de Torpus, le plus habile joueur de harpe & de lyre de son temps, qu'il fit loger dans son palais. Il fit son premier coup d'essai sur le théâtre de Naples. Il entra dans cette ville habillé en Apollon, suivi des plus habiles musiciens, & d'une foule d'officiers qu'il y mena sur mille chars. La première fois qu'il monta sur le théâtre, un tremblement de terre considérable ébranla la salle; mais il ne cessa pas de chanter avec la même fermeté, quoiqu'une partie des spectateurs se fussent enfuis; & malheureusement pour le genre humain, le théâtre ne tomba que lorsqu'il eut fini.

Il fut si content des applaudissemens qu'on lui donna à Naples, qu'il préféra toujours cette ville à toutes les autres. Bientôt il vint des musiciens de tous les pays du Monde pour juger par eux-mêmes des talens de l'Empereur. Il en retint cinq mille à son service, leur donna un uniforme, les paya bien, & leur apprit comment il vouloit être applaudi. A son retour de Naples, le peuple fut si impatient de le voir sur le théâtre, qu'il l'arrêta un jour pour le supplier de lui faire entendre sa voix céleste. Il y consentit & fut comblé d'éloges; depuis lors il ne fit point de difficulté de jouer publiquement à Rome, & même de prendre sa part des rétributions, estimant comme précieux tout ce qui provenoit de la musique.

Encouragé par ces succès, il alla en Grèce disputer le prix aux jeux olympiques. Il l'obtint en corrompant ses concurrens & ses juges. Il voyagea ensuite dans toute la Grèce, non pour satisfaire une curiosité louable, en visitant les antiquités de cette contrée célèbre, mais par le seul desir de déployer ses talens dans l'art de chanter & de jouer de la lyre. Partout il défioit les plus habiles musiciens; & toujours, comme on l'imagine, il étoit déclaré vainqueur. Afin qu'il ne restât aucun monument des autres vainqueurs, il ordonna de renverser toutes leurs statues, de les traîner dans les rues, & de les mettre en pièces ou de les jeter dans les égouts publics.

A son retour de Grèce, il entra à Naples, à Antium & à Rome, par des brèches faites aux murs de chaque ville, comme un vainqueur aux jeux olympiques, portant avec lui en triomphe, comme les dépouilles d'un ennemi, dix-huit cents prix qu'il avoit extorqués dans des combats de musique. Sur le même char où étoient portés en triomphe les rois qui avoient été vaincus par les généraux *romains*, & avec la même pompe & la même solennité, étoit traîné dans les rues de Rome Diodore, célèbre joueur de lyre grec, avec d'autres musiciens distingués. On ne savoit ce qu'on devoit admirer le plus, ou la vanité de Néron qui se croyoit supérieur à ces artistes de profession, ou l'adulation de ces artistes qui s'avouoient publiquement vaincus par l'Empereur.

Les soins que Néron prenoit de sa voix, tels qu'ils sont rapportés par les historiens, sont très-curieux, & peuvent jeter quelque lumière sur ceux que mettoient en usage les chanteurs de ces anciens temps. La nuit, il se couchoit sur le dos avec une mince plaque de plomb sur son estomac; il se purgeoit par des clystères & des vomitifs; il s'abstenoit de fruits & de tous les mets qui pouvoient nuire à la voix. Enfin, de peur d'en altérer les sons, il cessa de haranguer les soldats & le sénat. Il établit même auprès de lui un officier pour prendre soin de sa voix; il ne parloit plus qu'en présence de ce singulier gouverneur, qui l'avertissoit dès qu'il parloit trop haut, ou qu'il forçoit sa voix; & si l'Empereur, transporté de quelque passion soudaine, n'écoutoit pas ses remontrances, il falloit qu'il lui fermât la bouche avec une serviette. Le meilleur moyen pour acquérir ses bonnes grâces étoit de louer sa voix, qui étoit, dit Suétone, foible & voilée, d'affecter des transports tandis qu'il chantoit, & de paroître fort chagrin, si, comme bien d'autres chanteurs, il cessoit, par caprice, de faire ce qu'il desiroit le plus lui-même.

Il prit tant de goût aux applaudissemens de la multitude, qu'il paroissoit presque tous les jours sur le théâtre. Il invitoit non-seulement les sénateurs & les chevaliers, mais toute la populace & les gueux de de Rome à venir l'entendre au théâtre qu'il avoit fait bâtir dans son propre palais. Quelquefois il retenoit son auditoire, non-seulement tout le jour, mais toute la nuit. Jusqu'à ce qu'il ne se fatiguât & qu'il ne cessât de chanter, on ne laissoit sortir personne pour

quelque cause que ce fût : encore falloit-il cacher avec soin sa lassitude & son ennui. Un grand nombre d'espions observoient la contenance des auditeurs, & dénonçoient les moindres symptômes de mécontentement. Les gens du peuple étoient punis sur-le-champ par les soldats; mais la vengeance de l'Empereur s'exerçoit d'une manière bien plus terrible sur les personnages de marque. Vespasien, qui fut depuis empereur, s'attira un jour sa colère en s'échappant du théâtre, au moment où Néron chantoit : craignant les conséquences de sa faute, il revint se placer parmi les spectateurs; mais s'étant endormi, par malheur, l'Empereur fut si outré de cette inattention, qu'il lui en eût coûté la vie, si ses amis, hommes de mérite & de la plus haute naissance, n'avoient employé leurs prières & leur médiation en sa faveur pour sa défense.

Les successeurs de Néron encouragèrent les jeux publics & les représentations dramatiques & musicales dans toutes les grandes villes de l'Empire. Adrien, qui avoit été élevé à Athènes, fut toujours attaché aux coutumes & aux arts de la Grèce. Il institua de nouveaux jeux, & son successeur Antonin lui en consacra qui se célébroient à Pouzzole, la seconde année de chaque olympiade.

L'empereur Commode, monstre presqu'aussi cruel que Néron, aimoit comme lui à paroître en public sur le théâtre, non-seulement comme danseur & comme chanteur ou acteur, ce qui étoit ordinairement la même chose, mais aussi comme gladiateur.

La décadence de l'Empire & sa ruine entière entraînèrent celle des arts; & la musique disparut avec tous les autres, jusqu'au moment où elle devoit renaître dans l'Italie moderne, pour se répandre ensuite dans toute l'Europe, & pour surpasser ce qu'elle avoit jamais été, non-seulement dans l'ancienne Rome, mais même chez ces Grecs, que les *Romains*, leurs vainqueurs & leurs disciples, n'avoient pu imiter & suivre que de loin. (*Ginguené.*)

ROMANCE, *s. f.* Air sur lequel on chante un petit poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelqu'histoire amoureuse & souvent tragique. Comme la *romance* doit être écrite d'un style simple, touchant & d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre & qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter. Il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant; il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens, l'intérêt augmente insensiblement, & quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'instrument affoiblit cette impression. Il ne faut, pour le chant de la *romance*, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien & qui chante simplement.

(*J. J. Rousseau.*)

ROMANCE. Le domaine de la *romance* s'est prodigieusement accru de nos jours. Elle a maintenant tous les caractères, & prend tous les tons.

Il est vrai que, sous ce titre, on comprend beaucoup de morceaux à couplets, qui n'ont rien de ce qui constitue proprement la *romance*.

La patrie des Troubadours & des Trouvères devoit se distinguer de toutes les autres contrées par la *romance* & la chanson; aussi nulle part le couplet n'a autant de facilité, de grâce & d'esprit.

Si la France n'est pas le pays des plus longues amours, c'est au moins celui des plus aimables.

L'Espagnol est plus plaintif dans son ardeur jalouse; l'Ecossais plus sérieusement épris, plus religieusement amoureux peut-être; mais dans aucun pays du monde l'amour n'a plus d'autels qu'en France; nulle part l'encens qu'on y brûle n'est plus abondant, n'a un plus aimable parfum; nulle part, enfin, ses hymnes ne sont aussi multipliés, ni répétés par tant de bouches gracieuses.

Pendant que l'amant soupire à Madrid, dans la rue, en faisant résonner sa guitare, il est reçu à Paris dans le salon, où il chante sa *romance* ou ses couplets galans.

Pour citer les compositeurs qui ont fait de bons airs de *romances*, il faudroit les nommer presque tous. Ceux qui ont le mieux réussi dans ce genre sont ceux qui, plus répandus dans le monde, y ont trouvé les meilleures paroles; car le choix de celles-ci contribue beaucoup, non-seulement à faire réussir la musique, mais à l'inspirer.

Il n'est personne qui ne fasse ou des couplets ou des airs de *romances* à Paris, & même en province. Pour cela il ne faut plus être ni poëte ni musicien. Chaque élève, comme chaque maître, fait sa *romance*, ou prétend l'avoir faite.

Il est inutile maintenant de savoir écrire la musique & de pouvoir mettre une basse passable sous un dessus : on dicte en totalité ou en partie son chant à un musicien, ensuite on lui en fait composer l'accompagnement; & voilà comme on compose aujourd'hui, sans être ni compositeur ni musicien.

Il n'est plus besoin de dire que ce sont les moins habiles qui sont les plus fiers; c'est une chose trop naturelle pour qu'on ne la devine pas. Mais il est une observation générale à faire sur le nombre infini de *romances* qui voient chaque année le jour, c'est que la plupart ne sont que des redites, tant pour la musique que pour les paroles.

Quand

Quand Rousseau donne comme une expérience certaine, que tout accompagnement d'instrument nuit à l'impression de la *romance*, il énonce une maxime trop générale pour qu'elle ne soit pas sujette à mille exceptions.

Quelle est la *romance* qui peut être chantée sans accompagnement?

Il n'est que celle dont la mélodie est tellement conçue, qu'elle forme un solo parfait.

J'entends par solo parfait le chant qui n'appelle nulle part l'accompagnement à son secours pour compléter le tout qu'il forme. Or, il est rare de trouver de tels chants; & les compositeurs modernes sont tellement habitués à l'harmonie, qu'ils conçoivent presque toujours de manière à ce que l'harmonie y soit très-utile quand elle n'y est pas absolument nécessaire.

Il y a plus; le solo parfait lui-même tire de l'harmonie un charme qui l'embellit pour des oreilles habituées à l'accompagnement, quoiqu'à la rigueur il puisse très-bien se passer de cette addition, & qu'il s'en prive avec avantage à l'égard de ceux que l'harmonie ne fait que distraire du chant principal, au lieu d'en former un tout plus accompli.

Ce qui fait que Rousseau veut rejeter de la *romance* l'accompagnement, est ce qui l'a conduit à dire que toute notre *harmonie* n'est qu'une invention gothique & barbare.

Voici ce passage déjà cité ailleurs, mais qu'il est bon de remettre sous les yeux du lecteur, pour discuter avec lui la validité du principe sur lequel il repose.

« Quand on songe, dit Rousseau, que de tous les » peuples de la terre, qui tous ont une musique & un » chant, les Européens sont les seuls qui aient une » harmonie, des accords, & qui trouvent ce mélange » agréable; quand on songe que le monde a duré » tant de siècles, sans que, de toutes les nations qui » ont cultivé les beaux-arts, aucune ait connu cette » *harmonie*; qu'aucun animal, qu'aucun oiseau, » qu'aucun être dans la nature ne produit d'autre accord que l'unisson, ni d'autre musique que la mélo- » die; que les langues orientales, si sonores, si musi- » cales; que les oreilles grecques, si délicates, si sen- » sibles, exercées avec tant d'art, n'ont jamais guidé » ces peuples voluptueux & passionnés vers notre har- » monie; que sans elle, leur musique avoit des effets » si prodigieux; qu'avec elle, la nôtre en a de si foi- » bles; qu'enfin, il étoit réservé à des peuples du » Nord, dont les organes durs & grossiers sont plus » touchés de l'éclat & du bruit des voix que de la » douceur des accens & de la mélodie des inflexions, » de faire cette grande découverte & de la donner » pour principe à toutes les règles de l'art; quand, » dis-je, on fait attention à tout cela, il est bien dif- » ficile de ne pas soupçonner que toute notre harmo- » nie n'est qu'une invention gothique & barbare, dont » nous ne nous serions jamais avisés, si nous eussions » été plus sensibles aux véritables beautés de l'art & » à la musique vraiment naturelle. »

Si les Européens ont été les premiers à avoir des accords & une harmonie, si les premiers ils ont trouvé ce mélange agréable, c'est qu'ils ont été les premiers à comprendre qu'il pouvoit résulter un seul tout de plusieurs sons entendus à la fois.

Mais ce que les Anciens n'avoient pas conçu, relativement à tout autre intervalle, ils l'avoient néanmoins très-bien compris à l'égard de l'octave, qu'ils nommoient *harmonie*, sous le rapport même de la simultanéité des sons. Le moins étoit donc déjà fait par les Anciens, puisqu'ils sentoient très-bien qu'il y avoit unité entre les unissons & entre les octaves. Il s'agissoit de découvrir cette unité dans la tierce, & ensuite dans plusieurs tierces l'une sur l'autre.

Si aucun des quadrupèdes, ni aucun animal ailé ne chante à la tierce d'un autre, c'est qu'il faut pour cela une culture qui n'est pas à la portée même des oiseaux, tout musiciens qu'ils paroissent.

Les Grecs, très-aptes à l'harmonie, ne sont pas arrivés, dans l'antiquité, au point de chanter à la tierce, parce que, quoique ce degré semble toucher pour nous à celui de l'octave, il en est réellement à une distance immense, & la preuve en est dans ce seul fait, que tous les peuples anciens n'y sont point parvenus; ce que l'on peut imputer en partie à la manière dont ces peuples étoient conduits, leurs prêtres les menant plus en enfans qu'en hommes. Ces prêtres n'étant pas assez laborieux pour étendre un art dont leur vanité pouvoit leur faire croire qu'ils possédoient toute la science, ou envisageant ses progrès comme dangereux aux peuples & à leur pouvoir, l'ont retenu dans un état voisin de l'enfance, le dirigeant toujours vers la gravité, afin d'arrêter la fougue des passions que ses mouvemens peuvent exciter, & prévenir par-là les désordres qui peuvent en être la suite, chez des nations moins civilisées que ne le sont généralement les Européens.

Rousseau se méprend par mégarde ou à dessein, quand il donne des organes durs & grossiers aux peuples qui ont découvert l'harmonie. Quelque foibles qu'aient été leurs pas dans cette carrière, ils ont toujours la preuve irréfragable d'une amélioration & d'un perfectionnement qui supposent, sinon des organes plus délicats & plus fins, du moins un exercice plus étendu & mieux dirigé de ces organes.

Rousseau a donc conclu en rustre & en barbare, quand il n'a voulu voir dans ce perfectionnement précieux qu'une impuissance de savourer la simple mélodie, au lieu de la faculté supérieure de goûter à la fois un chant & son accompagnement.

Quant aux grands effets qu'il a la bonhomie de rappeler, pour étayer de leur puissance imaginaire un raisonnement qui porte à faux, il auroit dû se rappeler qu'ils avoient cessé dix siècles au moins avant

la découverte de l'harmonie; & il auroit pu voir, en y regardant de plus près, qu'ils n'avoient jamais existé qu'en récit, comme tous les mensonges dont la crédulité populaire s'alimente. (*De Momigny.*)

ROMANESQUE, *s. f.* Air à danser. (Voyez Gaillarde.)

RONDE, *adj. pris subst.* Note blanche & *ronde*, sans queue, laquelle vaut une mesure entière à quatre temps, c'est-à-dire, deux blanches ou quatre noires. La *ronde* est de toutes les notes restées en usage celle qui a le plus de valeur. Autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, & elle s'appeloit *semi-brève.* (Voy. Semi-brève & Valeur des notes.) (*J. J. Rousseau.*)

RONDE de table. Sorte de chanson à boire, & pour l'ordinaire mêlée de galanterie, composée de divers couplets qu'on chante à table, chacun à son tour, & sur lesquels tous les convives font chorus en reprenant le refrain. (*J. J. Rousseau.*)

RONDEAU, *s. m.* Sorte d'air à deux ou plusieurs reprises, & dont la forme est telle, qu'après avoir fini la seconde reprise on reprend la première, & ainsi de suite, revenant toujours & finissant par cette même première reprise par laquelle on a commencé. Pour cela on doit tellement conduire la modulation, que la fin de la première reprise convienne au commencement de toutes les autres, & que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première.

Les grands airs italiens & toutes nos ariettes sont en *rondeau*, de même que la plus grande partie des pièces de clavecin françaises.

Les routines sont des magasins de contre-sens pour ceux qui les suivent sans réflexion. Telle est pour les musiciens celle des *rondeaux*. Il faut bien du discernement pour faire un choix de paroles qui leur soient propres. Il est ridicule de mettre en *rondeau* une pensée complète, divisée en deux membres, en reprenant la première incise & finissant par là. Il est ridicule de mettre en *rondeau* une comparaison dont l'application ne se fait que dans le second membre, en reprenant le premier & finissant par là. Enfin, il est ridicule de mettre en *rondeau* une pensée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle; en sorte qu'oubliant derechef l'exception qui se rapporte à lui, il finisse en reprenant la pensée générale.

Mais toutes les fois qu'un sentiment exprimé dans le premier membre, amène une réflexion qui le renforce & l'appuie dans le second; toutes les fois qu'une description de l'état de celui qui parle, emplissant le premier membre, éclaircit une comparaison dans le second; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient sa preuve & sa confirmation dans le second; toutes les fois, enfin, que le premier membre contient la proposition de faire une chose, & le second la raison de la proposition, dans ces divers cas & dans les semblables, le *rondeau* est toujours bien placé. (*J. J. Rousseau.*)

RONDO. Mot tiré de l'italien, qui a passé, à l'égard de la musique, dans toutes les langues de l'Europe, pour désigner un morceau dont la première partie se répète après la seconde & la troisième.

Les Français n'écrivent donc plus *rondeau*, sur leur musique, mais *rondo.*

Le *rondo* vocal, décrit par Rousseau, me laisse peu de chose à dire. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici que celui d'*Orphée*, qui commence par ces deux vers :

J'ai perdu mon Eurydice,
Rien n'égale mon malheur!

est l'un des premiers que l'on ait entendu à l'Opéra de Paris.

Il est bien étonnant que ce morceau charmant & dramatique, du moins dans sa troisième partie, qui contraste parfaitement avec la première, n'ait pas été suivi d'une centaine d'autres. Assez court pour ne pas ralentir la marche de l'action théâtrale, on eût dû prendre cette coupe.

Depuis trente ans & plus que ce *rondo* se chante, il n'a perdu de ses avantages que celui de n'être pas inconnu à ceux qui l'entendent : s'il n'est pas fait de la veille, il n'a rien qui empêche qu'il ne le fût du jour même, car rien de ce qu'il contient ne peut vieillir.

Le *rondo* pouvant, malgré sa foiblesse & ses défauts, passer à l'aide d'un joli motif, comme ceux des membres & de la taille à la faveur d'un joli minois, il n'est pas un petit compositeur qui n'en fasse.

On en trouve dans Rossini, dans Fioraventi, dans Pavesi, dans Nicolini, dans Paër, dans Mayer, dans Winter, dans Guglielmi, dans Piccini, dans Sacchini, dans Paisiello, dans Cimarosa & dans Mozart. On en trouve dans mille autres compositeurs. Mais pourquoi en trouve-t-on si peu dans les opéras comiques français?

Il faut s'en prendre aux poëtes, qui ne savent pas couper ou amener ces morceaux. Le talent des auteurs des paroles est souvent très-au-dessus du talent que cette coupe exige; mais, faute d'étudier ce qui convient aux formes de la musique, les poëtes français n'apportent aux musiciens que des cadres tronqués ou des vers qui n'ont rien de lyrique. C'est là ce qui nuit sensiblement en France aux progrès de la musique théâtrale.

Poëtes français, méprisez les pièces italiennes tant qu'il vous plaira; mais apprenez de leurs versificateurs à couper les morceaux lyriques.

Les Italiens ont peu de bonnes pièces, mais ils ont beaucoup de scènes excellentes; eux seuls entendent l'art d'amener un morceau final.

Prenez la peine de faire des *rondos*, ces jolis bouquets font toujours plaisir.

Du rondo instrumental.

S'il est cent manières de faire le *rondo* vocal, il en est mille de faire le *rondo instrumental*; ou du moins il y a mille degrés de mérite différent entre le *rondo* d'une sonate de Nicolaï & un *rondo* d'Haydn.

Il en est encore de plus foibles que ceux de Nicolaï, mais je n'en connois point de plus forts que ceux de Haydn.

Quel génie & quel talent il faut pour créer un *rondo* tel que ceux par l'un desquels se termine l'une ou l'autre des douze dernières symphonies d'Haydn!

J'ai sous les yeux le *finale spiritoso* de sa symphonie en *ré* majeur, qui a pour *introduction* un *adagio* en *ré* mineur & à quatre temps, qui commence par RÉ, RÉ, *ré la*; ce morceau n'est pas positivement un *rondo*, mais il en a le motif & le charme, avec beaucoup plus de profondeur; & c'est ainsi qu'Haydn, qui ne veut pas éluder la difficulté de faire une seconde reprise, *qui est celle du maître*, réunit en un seul le mérite & l'effet de deux morceaux différens.

Le morceau final que je vais décrire n'est qu'une danse d'ours, dans son motif, & c'est avec ce singulier sujet qu'Haydn, en se jouant en apparence, va développer tous les moyens d'un art agrandi par son génie.

Le motif de la danse d'ours se fait entendre tout nu, sur la tenue qui lui sert de basse, quand la cornemuse le joue sur ses pipeaux. Après ces huit mesures, que chaque musicien pourroit faire, le génie d'Haydn s'éveille ou plutôt se manifeste par gradation.

Vous l'apercevez déjà dans le contre-sujet du second violon, à la répétition immédiate du motif.

Trois parties ne peuvent être écrites comme le sont ici le premier violon, le second & l'alto, par un talent ordinaire.

Deux idées s'adjoignent à la première; elles en renforcent l'expression, sans nuire à la clarté du dessin principal. C'est le rhythme de la septième mesure de son motif qui sert à former l'opposition que présente la troisième période, & qui étoit nécessaire pour donner une petite secousse à l'auditoire; car, dans la musique & dans l'éloquence, il ne s'agit pas uniquement de peindre une action, il faut en disposer le récit, ou reproduire cette action elle-même sous les yeux du spectateur, de la manière la plus propre à l'intéresser & à l'émouvoir. Il faut donc élaguer ce qui pourroit affoiblir cet intérêt & amortir les coups que l'on veut porter.

Un *forte* de deux notes suffit ici pour rappeler l'attention des auditeurs qui, ayant déjà retenu le motif, pourroient avoir des distractions ou s'abandonner au calme qu'il produit.

Un *forte* général, qui n'a même qu'une note aux cors, aux trompettes & à la timbale, afin que cette note ait plus d'effet, est le moyen employé avec succès par Haydn; ce *forte* a pour opposition trois notes des premiers violons, qui font seuls *sol*, *sol si*, *fa* ♯, *fa* ♯ *la*; ce qui se répète deux fois, pour former le quatrain.

Après quoi, au lieu de suivre sur le même rhythme, *mi*, *mi sol*, *ré*, *ré fa* ♯ *ut* ♯, *ut* ♯, *mi la*, Haydn, sentant l'utilité d'augmenter la chaleur & le mouvement, remplit six mesures de huit croches chacune, que les premiers & les seconds violons font à l'unisson pour rendre cet effet plus puissant.

Mais pourquoi six mesures & pas huit? Ce n'est pas qu'Haydn cesse d'être carré en cet endroit, mais il dérobe deux mesures à ce *forte* agité, pour séparer de celle-ci par un calme & une tenue de deux mesures, la période suivante; ce qui fait mieux ressortir le motif qu'il reprend sur la même tenue de *ré* par laquelle il débute. Mais ici ce n'est plus *la sol mi*, *sol fa* ♯ *ré*, c'est *ré ut* ♮ *la*, *ut* ♮ *si sol* & *fa* ♯ *sol la si ut* ♮ *ré mi fa* ♯ *sol la si ut* ♮ *ré*. Ainsi la variété existe d'abord dans l'harmonie, & ensuite dans la mélodie; mais on observera que, pendant que les premiers violons montent rapidement treize degrés de suite, la flûte, à la double octave du second violon, répète, avec lui & en imitation, les deux mesures que vient de faire le premier violon.

Faut-il relever une légère imperfection qui se trouve dans la flûte avant ces deux mesures d'imitation, comme on signale quelquefois de petites taches dans le soleil?

Pourquoi pas? Haydn, qui est un astre qui nous éclaire, doit nous aider de ses rayons pour reconnoître ses points moins lumineux.

Voici la faute commise en cet endroit par ce grand modèle: c'est d'avoir fait dire à la flûte, à l'octave du premier violon, & en même temps que lui, ce qu'elle va dire sans lui & avec le second.

Puisque la flûte devoit imiter le premier violon, elle devoit s'abstenir de parler en même temps que lui, ou du moins de dire la même chose; car alors, son imitation n'étant plus qu'une redite, une partie de son effet est détruite.

Que devoit dire la flûte, dont je vois bien qu'Haydn veut préparer l'entrée?

La, blanche, au second temps de la première des deux mesures qui précèdent l'imitation; & *si*, blanche, dans le second temps de la suivante; alors le dessin, *ré ut* ♮ *la*, auroit toute sa puissance.

Le maître des maîtres a donc eu ici une légère distraction. On en laisseroit passer cent dans tout autre, sans prendre la peine de les indiquer; mais dans la perfection même, il ne faut pas la plus légère tache.

Personne au monde ne s'est aperçu de celle-ci, & c'est par hasard qu'elle a frappé mes regards; mais cherchant toutes les beautés de ce morceau, il n'est pas étonnant que j'ai, plutôt que tout autre, rencontré cette preuve de faillibilité du plus infaillible des compositeurs.

Les basses imitent à leur tour, par *sol fa* ♯ *ré* ♯, la première mesure du dessin.

Ré ut ♮ *la* sembloit avoir porté la modulation en *sol*, & beaucoup, si ce n'est la totalité des musiciens, la croient fermement ici dans ce ton, parce qu'ils ne prennent pas garde que l'*ut* ♮ est chromatique & en *ré* majeur, & non diatonique & en *sol*. Ils voient ensuite la modulation en *mi* mineure sur *sol fa* ♯ *ré* ♯ *mi*, tandis qu'elle est toujours en *ré* jusqu'à la fin de la période, qui se termine par un repos sur la dominante de *la* majeur.

La modulation semble donc rétrograder au lieu d'avancer par les quatre mesures que l'on croit en *sol*, & par celle qu'on voit en *mi* mineur. Il faut néanmoins qu'elle arrive en *la*.

Qu'est-ce que *ré ut* ♯ *la* ♯? Une feinte chromatique du ton de *si*. — Et *ut* ♯ *si sol* ♯ *la?* Une feinte chromatique du ton de *la*; mais tout cela est en *ré*, malgré Haydn lui-même, qui pensoit peut-être là-dessus comme les autres musiciens, mais qui sentoit plus juste que la plupart; car il se seroit bien donné de garde de faire des modulatious *réelles* & *diatoniques* de ces velléités *chromatiques;* il étoit trop grand compositeur pour faire une telle faute.

Maintenant que nous avons suivi la marche de la modulation, revenons à l'examen du dessin, de ses imitations & des contre-sujets.

Il paroît un contre-sujet au premier violon, à la flûte & au hautbois, pendant que la basse imite la première mesure du motif du rondeau. Ce contre-sujet, composé de quatre noires, dont deux liées & deux détachées, prend plus de rapidité & de force, sans changer la valeur des notes ni le mouvement, parce qu'on n'y répète que les deux noires détachées, dont le dessin, étant ainsi plus serré, donne de la vivacité à l'expression, dont la force est augmentée par l'étendue des intervalles *la la*, *la si*, *la ut*, *la ré*, *la ut*, *la si*, *la la sol* ♯, & par la force physique des instrumens & la rentrée des cors, des trompettes & des clairons.

N'oubliant jamais les oppositions, toujours au moins utiles quand elles ne sont pas absolument nécessaires, Haydn en met une en changeant son rhythme d'une noire & de deux croches, pour celui de deux croches & une noire, qui en est le renversement.

Mi ré ♯ *mi*, *mi ré* ♯ *mi*, entendus & accompagnés dans les instrumens à cordes seulement, reposent de l'effet bruyant qui précède; mais cet effet se reproduit sur les deux blanches suivantes; ce qui, répété quatre fois, donne quatre hémistiches de deux mesures, qui forment une période de huit. Un lien de deux mesures attache cette période à la suivante.

Cette nouvelle période est en *la*, & composée de la répétition du motif du *rondo*. Que falloit-il pour rendre ce retour du sujet plus intéressant? Il falloit que la teinte mineure de celle qui la précède en fît ressortir la couleur claire.

Quoique ce moyen soit vulgaire & à la portée de tout le monde, il n'en est pas moins essentiel à employer.

On doit remarquer que les basses n'attendent pas à entrer que les deux mesures du lien ou de la phrase conjonctionnelle soient écoulées; elles frappent, dès la seconde de ces mesures, pour annoncer le sujet par une tenue de musette, ou plutôt pour faire précéder de l'accord parfait de la tonique, un motif qui commence par l'accord de septième de la dominante.

Toujours fidèle à la loi de la variété, Haydn place cette fois-ci son contre-sujet aux premiers violons, & le sujet aux seconds. Ainsi l'accessoire devient le principal, & le principal l'accessoire; car c'est dans le haut de l'échelle que ce contre-sujet se fait entendre. Ce n'est pas tout: les violes ont un deuxième contre-sujet qui ajoute de la variété & du mouvement à cette période.

Ainsi les beautés de la fugue se reproduisent ici, sans que ses défauts les accompagnent.

Quels sont ces défauts, demanderont, un peu courroucés, les partisans plus rigides qu'éclairés des formes scolastiques, de ce genre de composition? Ces défauts, dont plusieurs peuvent s'éviter, sont la sécheresse du sujet, l'insignifiance des dessins ou de leur harmonie, & le peu d'unité & d'effet qui résultent d'un tout qui est plus souvent compliqué que merveilleux, & qui n'est jamais à la portée du vulgaire.

Cette période est de dix mesures, parce qu'elle en a deux de complément.

Il falloit ici passer du *forté* au *piano*. C'est pourquoi nous voyons se taire tous les instrumens à vent, & même toutes les basses.

Le premier violon semble s'interroger & répondre à l'une des propositions contenues dans le contre-sujet, dont la vérité paroît contestée. Tous les personnages de cette grande scène écoutent d'abord cette partie en silence, hors les seconds violons & l'alto, qui lui répondent par des monosyllabes, tels que *fort bien* ou *non pas*.

Les violoncelles & le basson viennent ensuite défendre la proposition attaquée, par ces mots qu'ils répètent : *fa* ♯ *sol la si ut* ♮, *fa* ♯ *sol la si ut* ♮, *fa* ♯ *sol la si ut* ♮, *fa* ♯ *sol la si ut* ♮. Tous prennent part à la dispute; l'attaque & la défense causent une agitation violente dans tous les instrumens à archet; chaque exécutant semble armé d'un glaive. Les instrumens à vent & les contre-basses animent les combattans par des affirmations qui encouragent les uns & irritent les autres.

Il en résulte, pendant huit mesures, une mêlée savante & un choc terrible, produit par un art admirable.

La force morale & la force physique sont toutes deux également mises à contribution pour produire ce merveilleux effet.

C'est dans ces beaux développemens qu'Haydn se montre grand peintre autant que grand musicien, & qu'il fait connoître l'étendue de son génie & celle d'un art dont il a reculé les limites, ainsi que le grand Handel, qui l'avoit précédé de cinquante ans.

Ces deux hommes immortels & Mozart ont, chacun, un autel élevé par les Muses sur les rives du Permesse.

Ce qu'Haydn & Mozart ont fait pour la fin du siècle qui vient de s'écouler, Handel l'avoit fait pour le commencement & le milieu. Fameux par ses orages politiques, ce siècle est le plus beau qu'ait eu la musique. C'est dans ses trente dernières années que la langue musicale a achevé son développement, & a pris une fixité dont on ne la croyoit pas susceptible.

Que ceux qui croient la musique un art éphémère & soumis à la mode, sont loin de le connoître!

Ce qui est vraiment bien, ce qui est vraiment beau, dans cet art, le sera éternellement; mais reprenons notre analyse du final d'Haydn.

On s'attendoit que le choc qui vient d'avoir lieu, alloit terminer la première partie de ce morceau; mais Haydn juge à propos d'en retarder la conclusion par une réticence. Les chefs des nombreux personnages mis en mouvement, semblent dire qu'on auroit pu éviter les excès auxquels on vient de se livrer.

Un calme voisin de l'attendrissement laisse parler la sensibilité, qui a le don de persuader les cœurs, alors même que l'esprit n'est pas convaincu.

Dans ce rapprochement heureux des sentimens opposés, apercevez-vous ce contre-point à la dixième? Qui croiroit qu'Haydn calcule, alors qu'il sent si bien? Son art ne l'abandonne jamais; & son grand secret est de supporter seul & avec grâce l'étonnant fardeau de la science, & d'éviter de le faire peser sur son auditoire, auquel il doit toujours être caché avec soin.

Comme ce n'est que par l'ennui & la fatigue que le vulgaire est averti des difficultés, celui-ci ne peut donc les apercevoir sans que le compositeur n'ait manqué son but & montré son impuissance. C'est ce qui fait qu'on a la bonté d'appeler de la science ce qui n'est souvent que du vrai fatras, confondant le diffus avec le froidement recherché, dans l'ennui commun qu'il en résulte à l'égard de ceux qui n'ont pas assez de lumières pour les distinguer l'un de l'autre.

Le comble de la science est de dérober, par le charme des effets, une partie des grandes difficultés de l'art, même à ceux qui sont initiés à ses mystères les plus cachés. Ils ne doivent s'en apercevoir que lorsqu'ils essayent de produire eux-mêmes de semblables prodiges.

Après les dix-huit mesures de la période précédente, l'allégresse, exprimée par la flûte & les premiers violons, annonce le rétablissement de la paix, qui se confirme, dans la période suivante, par le concert unanime des mêmes expressions & de la même joie.

Ainsi finit la première partie; mais l'union n'est pas rétablie pour long-temps. L'ennui naîtroit d'un calme trop prolongé; & s'il fait le bonheur de ceux qui en jouissent, il ne peut être l'objet d'une action dramatique; car on doit s'apercevoir que le rideau tombe dès que tous les débats finissent, comme un procès se termine quand le jugement définitif est prononcé.

Dans un morceau de musique, on doit donc passer continuellement de la lumière à l'obscurité, de l'accord à la dispute, pour tenir sans cesse l'auditeur en haleine.

Pour atteindre ce but, quels incidens nouveaux Haydn va-t-il faire naître de son sujet? C'est l'espèce de refrain qui a terminé sa première partie, qui sert à engager le débat de la seconde. Ce n'est d'abord qu'une attaque légère & badine, à laquelle on riposte sur le même ton.

Il a lieu entre l'alto & le second violon; ensuite, entre le second & le premier, qui répond en rappelant par deux mesures le thème du rondeau.

Les basses qui s'en trouvent insultées, je ne sais comment, répliquent avec force aux tons qui expriment leur indignation. Les premiers violons, au lieu de s'excuser, soutiennent la dispute avec une chaleur & une rudesse voisines de l'emportement & de la grossièreté; chacun prend part à ce débat selon son caractère & sa situation; quelques-uns des personnages semblent gémir, & poussent de grands *hélas*, en voyant ces désordres. Plus envenimée que la première, cette querelle tumultueuse & bruyante se prolonge, en augmentant, pendant trente-deux mesures.

La dispute entamée en *la* majeur, continuée en *ré*, poursuivie en *sol* & en *mi* mineur, ne se termine que sur la dominante du ton de *si* mineur.

Les vagues de la mer, les vents impétueux, images des passions haineuses & violentes, n'ont pas plus de mouvement & de fureur qu'Haydn n'en donne ici à son orchestre. Il eût semblé que, dès le moment où l'agitation devient générale parmi les instrumens à cordes, le second corps d'armée eût dû prendre part à ce mouvement; mais non : Haydn, qui combine & gradue ses effets avec un art profond, lui conserve une sorte d'immobilité active; car ce corps agit

presque sans quitter le terrain qu'il occupe, jusqu'à ce que les violons aient poursuivi les basses très-loin; & c'est quand la course rétrograde des basses repoussées est à sa fin, que tout ce qui est susceptible de s'agiter avec rapidité dans les instrumens à vent, seconde de son action la rage délirante des premiers violons. Après ce dernier effort, qui décide la victoire, ils semblent dire aux vaincus : maintenant vous ne défierez plus notre courage.

Le bruit des armes ayant cessé, les plaintes des blessés & des mourans se font entendre en s'élevant vers les cieux.

Il se sert pour cela d'une période déjà entendue, mais dont il varie l'effet par de nouvelles formes d'harmonie & des imitations différentes des premières.

Comme ces longues suites de blanches, qui descendent, donnent d'éloquence aux plaintes douloureuses qui partent des malheureux qui souffrent, & aux consolations qu'on s'empresse de leur donner!

On devroit un peu relâcher, insensiblement, le mouvement de cette période pour y laisser plus le temps de gémir & de consoler. Haydn a eu beau n'y mettre que des blanches & des rondes, elles sont encore trop rapides dans le mouvement que l'on donne en France à ce morceau pour remplir entièrement leur objet.

Qu'on est généralement loin de sentir le mérite infini d'une telle conception!

Pygmées nombreux de la musique, prosternez-vous devant ce géant!

Et vous qui mettez l'impudence, l'effronterie & l'intrigue à la place du talent, fuyez! ces pages d'Haydn vous condamnent à un double mépris. (Voyez SYMPHONIES & SONATES.)

(*De Momigny.*)

RONGO, *s. m.* C'est une espèce de cor de chasse en usage en Afrique, & principalement dans le royaume de Loango. Le diamètre de son pavillon n'a pas plus de deux pouces. On en fait de différens tons & plus ou moins aigus; ils sont tous en ivoire. Quelques voyageurs les nomment *pongo.*

ROSSIGNOL. Sorte de chalumeau dans lequel on introduit un piston, au moyen duquel on forme les différens tons ou degrés mélodiques, en raccourcissant plus ou moins la colonne d'air. On le nomme *rossignol*, parce que ce petit instrument sert à imiter le gazouillement de l'oiseau qui porte ce nom.

Il est un *rossignol* qu'on nomme *Tulou* (1), qui l'emporte sur tous les autres. (*De Momigny.*)

ROSALIE, *s. f.* On appelle de ce nom la répétition d'un même chant ou d'un même dessin de quelques mesures, au plus, qui a lieu sur les cordes qui sont un degré plus bas ou plus haut.

On usoit beaucoup autrefois de ce moyen facile & à la portée de tous les compositeurs; & c'est parce qu'on a abusé de ces imitations, ou paraphonies, qu'on les a sévèrement bannies de toutes les compositions de bon goût, où ces fastidieuses & banales répétitions, trop faciles à deviner ou à prévoir, semoient l'ennui ou l'insipidité. On en souffre néanmoins deux encore, mais non trois.

On appeloit aussi *révérences*, ces mêmes *rosalies*, au nombre de trois, par allusion aux trois *révérences* qui étoient de rigueur autrefois.

On évite maintenant d'achever la paraphonie de la deuxième *rosalie*, & surtout celle de la troisième.

(*De Momigny.*)

ROTE. Sorte de guitare, ou, selon d'autres, de vielle, à cause de sa roue, *rota* ou *ruota.*

ROUE-ARCHET. On nomme ainsi une *roue* pleine, frottée de colophane & qui tient lieu d'*archet*, comme dans la vielle.

ROULADE, *s. f.* Passage, dans le chant, de plusieurs notes sur une même syllabe.

La *roulade* n'est qu'une imitation de la mélodie instrumentale dans les occasions où, soit pour les grâces du chant, soit pour la vérité de l'image, soit pour la force de l'expression, il est à propos de suspendre le discours & de prolonger la mélodie; mais il faut, de plus, que la syllabe soit longue, que la voix en soit éclatante & propre à laisser au gosier la facilité d'entonner nettement & légèrement les notes de la *roulade*, sans fatiguer l'organe du chanteur, ni par conséquent l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire sortir la voix, sont les *a*; ensuite les *o*, les *è* ouverts : l'*i* & l'*u* sont peu sonores; encore moins les diphtongues. Quant aux voyelles nasales, on n'y doit jamais faire de *roulades*. La langue italienne, pleine d'*o* & d'*a*, est beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'est la française; aussi les musiciens italiens ne les épargnent-ils pas. Au contraire, les Français, obligés de composer presque toute leur musique syllabique, à cause des voyelles peu favorables, sont contraints de donner aux notes une marche lente & posée, ou de faire heurter les consonnes en faisant courir les syllabes; ce qui rend nécessairement le chant languissant ou dur. Je ne vois pas comment la musique française pourroit jamais surmonter cet inconvénient.

C'est un préjugé populaire de penser qu'une *roulade* soit toujours hors de place dans un chant triste & pathétique. Au contraire, quand le cœur est le plus vivement ému, la voix trouve plus aisément des accens que l'esprit ne peut trouver des paroles, & de-là

(1) M. Tulou est première flûte de l'Académie royale de musique de Paris.

vient l'usage des interjections dans toutes les langues. (Voyez Neume.) Ce n'est pas une moindre erreur de croire qu'une *roulade* est toujours bien placée sur une syllabe ou dans un mot qui la comporte, sans considérer si la situation du chanteur, si le sentiment qu'il doit éprouver la comporte aussi.

La *roulade* est une invention de la musique moderne. Il ne paroît pas que les Anciens en aient fait aucun usage, ni jamais battu plus de deux notes sur la même syllabe. Cette différence est un effet de celle des deux musiques, dont l'une étoit asservie à la langue, & dont l'autre lui donne la loi.

(*J. J. Rousseau.*)

Roulade. Ce mot vient de ce que la voix semble rouler en passant légèrement d'un son à l'autre, sans l'espèce de cahos que lui donne toujours l'articulation de la syllabe, quel que soit l'art avec lequel elle est jointe au son de la voix.

Les *roulades* trop prodiguées dégénèrent en *gargouillades*, & surtout dans ceux qui chantent mal.

Les différentes *évolutions* de la voix, confondues sous le nom de *roulades*, ont fait penser autrefois qu'on devoit indistinctement s'abstenir de toutes ces évolutions, dans le genre sentimental & expressif, & surtout lorsqu'on veut peindre la douleur, ou tout ce qui est analogue à la tristesse.

C'est la *roulade gaie* ou *triomphale* qui doit être seule bannie du genre pathétique & langoureux, parce qu'elle y seroit un contre-sens manifeste.

La mélancolie ayant son éloquence, & cette éloquence ayant ses ornemens, & quelquefois même sa coquetterie, on ne peut interdire à la musique d'employer à peindre ces ornemens, ceux d'entre les siens qui y correspondent.

Ce que l'on doit soigneusement éviter, c'est de mettre de la couleur tragique à la place de la comique, & réciproquement.

Il est absolument nécessaire que le chanteur qui orne un chant, ait le tact le plus délicat des convenances, sans quoi il fait des contre-sens fréquens. Il en est de même de l'instrumentiste. La musique & la déclamation se ressemblent parfaitement; on ne peut être bon auteur en musique, comme pour la comédie ou la tragédie, si l'on ne sent vivement tout ce que l'on doit exprimer, & si l'on ne distingue pas l'une de l'autre, jusqu'aux moindres nuances.

(*De Momigny.*)

ROULEMENT, *s. m.* (Voyez Roulade.)

Roulement. Haydn commence quelques-unes de ses symphonies par un *roulement* de timbale. Le *roulement* de timbale, qui s'exécute par le mouvement précipité & alternatif des deux baguettes, produit un très-bon effet dans le *forte* d'un orchestre nombreux. Il a quelque chose de mystérieux & de sinistre quand il est fait *pianissimo* : il peut s'employer alors dans un morceau lent.

(*De Momigny.*)

RUSSIE (Histoire de la musique en). La musique des Russes est très-simple, comme doit l'être celle de toutes les nations peu civilisées. Elle est composée, comme partout, de paroles, de chant & d'instrumens; mais ce qu'elle avoit de particulier, c'est que la poésie étoit exclue des compositions musicales, & que les Russes ne chantoient que de la prose.

Ils avoient à la vérité quelques vieux romans en vers non rimés, qui se conservent encore parmi le peuple, tels que celui du *géant Ilia Murawitz*, du *grand Estergeon*, & d'autres semblables; mais les chansons plus modernes étoient toutes en prose, & ce n'étoient pour la plupart que des impromptu que chacun composoit à sa fantaisie, sans se soucier d'observer le nombre des syllabes ni le retour des rimes. Le commerce avec les nations étrangères a depuis changé quelque chose à cet usage. Aujourd'hui les Russes connoissent les vers, la rime & la véritable musique.

L'une des principales causes de cette étrange méthode étoit dans les accens de la langue russe, lesquels sont si prononcés & si sensibles, qu'ils peuvent aisément s'adapter à la mélodie sans le secours de la mesure. Ceux qui ne comprennent pas comment la langue grecque pouvoit être si musicale, trouveront dans un idiôme barbare, formé entre les glaces & les marais du Nord, une réponse convenable à leurs doutes; & les nations méridionales qui, appuyées sur des théories philosophiques, se croient seules privilégiées du ciel pour recevoir les douces émotions de l'harmonie, devront confesser que leurs langues ne peuvent, au moins à cet égard, être comparées avec un idiôme scythe.

On voit par-là que le chant faisoit la principale partie de la musique russe, & que les instrumens ne servoient qu'à soutenir la voix. Ce chant ne rouloit que sur une seule espèce de mélodie, que le chanteur varioit ensuite selon son propre génie : l'art du compositeur étoit donc entièrement ignoré.

Les instrumens étoient également simples, & l'art les a si peu perfectionnés, qu'ils sont encore à peu près dans le même état qu'au moment où ils furent inventés.

Les principaux sont le *gadock* ou petit violon à trois cordes.

Le *balalaika*, espèce de guitare très-commune parmi le peuple, composée de deux cordes, dont on fait vibrer l'une avec la main gauche, tandis que de la droite on pince les deux autres.

La *datha* ou *schvreraan*, composée de deux flûtes, l'une plus grande, l'autre plus petite, dont chacune est percée de trois trous.

La *walinka*, sorte de cornemuse très-simple, que l'on forme en mettant deux flûtes dans une vessie de bœuf qu'on a soin d'humecter.

La *gasli*, instrument plus noble, puisqu'on s'en sert aussi dans les villes. Il ressemble par sa conformation intérieure, sa grandeur & sa figure, à un clavecin sans touches. Les cordes sont de laiton, & on les touche des deux mains. Le son en est agréable, harmonieux & susceptible d'une grande variété.

Tel étoit l'état de la musique en *Russie*, du golfe de Finlande jusqu'à la Sibérie, & de l'Ukraine jusqu'à la Mer-Glaciale : on y distinguoit seulement quelques modifications locales qu'exige naturellement une si prodigieuse variété de climats.

Lorsque Pierre-le-Grand monta sur le trône, ce génie immortel, qui ne fut pas moins le Mercure que le Solon de sa patrie, parmi les objets multipliés de sa vaste réforme, l'étendit jusqu'à la musique. Il fit venir d'Allemagne, où il avoit observé avec attention, dans le cours de ses voyages, cette branche des connoissances humaines, toutes sortes d'instrumens, trompettes, timbales, cors, bassons, violes, trombons, &c. Il institua une troupe de jeunes Russes destinés à étudier la musique. Il en introduisit le goût & l'usage dans les divertissemens publics & particuliers; mais il encouragea principalement la musique militaire, comme plus utile à ses vues.

Le prince Frédéric d'Holstein-Gottorp, lorsqu'il alla à Pétersbourg épouser Anne-Petrowna, fille du czar Pierre, amena avec lui douze bons musiciens allemands, qui firent entendre, pour la première fois, aux Russes un concert dans les formes. Cette nouveauté, comme on devoit s'y attendre, frappa principalement les grands de la nation. Ils se mirent à cultiver à l'envi la musique, pour imiter aussi l'Empereur qui avoit commencé à tenir deux fois la semaine, dans son propre palais, des académies réglées de musique.

L'impératrice Anne apporta sur le trône le goût de la musique, & ce fut dans les premières années de son règne qu'on vit l'*Abiazar*, opéra italien, paroître sur le théâtre de la Cour, avec des intermèdes & des ballets. Araja, Napolitain, en fut le compositeur. La plus grande partie des chanteurs & des instrumens étoient aussi des Italiens; ils contribuèrent beaucoup à perfectionner le goût national.

Élisabeth, protectrice de tous les beaux arts & particulièrement de la musique, fit construire à Moscow le premier théâtre de l'Opéra. Aux fêtes de son couronnement, elle y assista à *la Clémence de Titus*, mise en musique par le célèbre Hass, & qui y fut représentée avec une magnificence incroyable. Le prologue intitulé *la Russie affligée & consolée* étoit de l'Araja. L'air *Ah! miei figli* fut honoré des larmes de toute l'assemblée, & même de celles de l'Impératrice.

Cet Araja, après avoir composé *Séleucus*, *Scipion* & *Mithridate*, drame d'un Florentin, nommé *Bonecchi*, fut remplacé, comme maître de chapelle de la Cour, par Manfredini. Celui-ci mit en musique *Alexandre aux Indes*, *Sémiramis* & *l'Olympiade* de Métastase. Ce dernier opéra fut représenté sur le grand théâtre de Moscow, en 1762, pour le couronnement de l'impératrice Catherine.

On voulut aussi composer des opéras en langue russe. Le premier, intitulé *Céphale & Procris*, eut pour auteur le poëte Sumarokow, & fut mis en musique par l'Araja. Les chanteurs & les joueurs d'instrumens étoient tous Russes.

Sous Catherine II, le célèbre Galuppi, alors maître de chapelle à Venise, fut appelé à la Cour avec une grosse pension. Sa *Didon* y eut un succès prodigieux. A la fin du spectacle, l'Impératrice envoya au compositeur une bourse pleine de roubles, en disant *que l'infortunée Didon avoit, en mourant, laissé pour lui ce codicile.*

A Galuppi succéda Traëtta, fameux compositeur napolitain. Le Florentin Coltellini fut nommé poëte de la Cour. Aujourd'hui l'Opéra de Pétersbourg est le plus parfait de l'Europe par le choix des plus belles voix & des plus grands musiciens, & par la magnificence des décorations & des ballets.

« J'observai, dit M. Cox dans son *Voyage de Russie*, j'observai aussi avec surprise, pendant la route, la passion que les Russes ont pour le chant. A peine nos cochers & nos postillons étoient-ils sur le siége & en selle, qu'ils commençoient à fredonner un air, & cela duroit plusieurs heures sans cesser un instant; ce qui m'étonna plus encore, c'est qu'ils chantoient quelquefois en parties & exécutoient un dialogue en musique, se faisant des questions & des réponses, comme s'ils eussent chanté leur conversation ordinaire.

» Les postillons chantent sans cesse d'une station à l'autre; les soldats chantent pendant tout le temps qu'ils sont en marche; les paysans chantent en travaillant; les cabarets retentissent de cantiques, & le soir il arrive au travers des airs, des chants de tous les villages voisins.

» Un homme d'esprit qui a long-temps demeuré en *Russie*, & qui s'est occupé de cette musique nationale, nous donne à ce sujet un détail assez curieux (1).

(1) Stehelin, dans sa *Relation sur la musique des Russes.* Cet ouvrage, écrit en allemand, est inséré dans *Haygolds Beylagen*, tom. VII, pag. 60. On y trouve de cette musique notée.

Le

Le genre de musique adopté généralement par le peuple de *Russie*, depuis la Duna jusqu'au fleuve Amar & la Mer-Glaciale, est une simple mélodie susceptible d'une infinité de variations, suivant les talens de celui qui chante, ou la coutume des diverses provinces de ce vaste Empire. Les paroles qu'on chante ne sont le plus souvent que de la prose & un impromptu relatif à l'idée qui occupe le chanteur dans ce moment. Quelquefois il sera question d'un géant énorme, ou d'une déclaration d'amour; d'autres fois c'est un dialogue entre un amant & sa maîtresse, ou un assassinat, ou la peinture d'une belle fille; quelquefois ce ne sont que des syllabes qui s'arrangent avec l'air & selon la mesure; rarement on y observe la rime. Les syllabes qui n'ont aucun sens sont surtout employées par les femmes qui chantent pour amuser leurs enfans, pendant que les hommes dansent sur le même air, en l'accompagnant de quelqu'instrument de musique.

» On m'a dit aussi que le sujet de la chanson étoit souvent relatif aux aventures du chanteur ou à sa situation présente, & que les paysans chantent sur cet air généralement adopté, les sujets ordinaires de la conversation & les disputes qu'ils ont entr'eux; ce qui produit un effet assez extraordinaire, & m'autorisoit à conjecturer, comme je l'ai fait, qu'ils chantoient leurs conversations ordinaires. »

(*Ginguené.*)

S.

S. Cette lettre, écrite seule dans la partie récitante d'un concerto, signifie *solo*; & alors elle est alternative avec le T, qui signifie *tutti*.

SA. Nom qu'on donnoit quelquefois au *si*. (Voyez Za.)

SACQUE-BOUTE. C'est proprement la trombone. En italien on la nommoit jadis *posaune*; & en latin *tuba ductilis*. On l'écrit aussi *saqueboute*. (Voyez Trombone.)

SALAMANIE. Flûte turque, faite d'un seul morceau de bois, ou d'un roseau, qui a un anneau par le haut.

SALMO. Mot italien qui signifie *pseaume*, & dont le pluriel est *salmi*.

Les *salmi* de Marcello sont des chefs-d'œuvre pour le temps où ils ont été composés, & même pour tous les temps, ayant très-peu de passages ou de tournures qui puissent vieillir. La musique de ces pseaumes est un monument de contre-point qui sera admiré dans toutes les générations, comme les *fugues* de Handel & ses *oratoires*. (*De Momigny.*)

SALTARELLA ou *Saltarello*. Mot italien dérivé de *salto*, qui signifie *saut*, & qui s'emploie pour indiquer un mouvement à trois temps vîtes, ou une musique pointée, & surtout celle où la brève est en frappant.

On trouve des *saltarelles* dans les *Forlanes* de Venise, dans les *Siciliennes*, & dans quelques airs anglais, nommés anciennement *gigues*. (Voyez Sauteuse.)

SALTO. (Voyez Saut.)

SAMBUCA lyncea. Instrument qui avoit, dit-on, cinq cents cordes, inventé par un Napolitain nommé *Colonne*, qui vivoit au seizième siècle.

SARABANDE, *s. f.* Air d'une danse grave, portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Espagne, & se dansoit autrefois avec des castagnettes. Cette danse n'est plus en usage, si ce n'est dans quelques vieux opéras français. L'air de la *sarabande* est à trois temps lents.

SAUT, *s. m.* Tout passage d'un son à un autre par degrés disjoints, est un *saut*. Il y a *saut* régulier qui se fait toujours sur un intervalle consonnant, & *saut* irrégulier qui se fait sur un intervalle dissonant. Cette distinction vient de ce que toutes les dissonances, excepté la seconde qui n'est pas un *saut*, sont plus difficiles à entonner que les consonnances. Observation nécessaire dans la mélodie pour composer des chants faciles et agréables. (*J. J. Rousseau.*)

SAUT. *Salto* en italien. L'échelle de la mélodie se composant d'échellons ou de degrés qui sont à une seconde l'un de l'autre, y passer d'une note à sa tierce, à sa quarte, à sa quinte ou à tout autre intervalle plus grand, c'est faire un *saut*, puisque l'on saute par-dessus les degrés intermédiaires pour y arriver.

Mais il y a trois manières de composer l'échelle de la mélodie. La première est de n'y admettre que les degrés diatoniques; la seconde, d'y joindre les degrés chromatiques; & la troisième, d'y ajouter les degrés enharmoniques. (Voyez Système musical.)

Ne pas faire de *saut*, ou ne passer aucun degré, c'est donc, dans le diatonique, procéder par secondes mineures ou majeures & diatoniques. Dans le genre chromatique, c'est procéder par secondes chromatiques, & selon la disposition des divers degrés de cette échelle, où les diatoniques forment les degrés principaux, & dans laquelle les chromatiques ne sont que les secondaires.

L'échelle chromatique est déjà une chose un peu embrouillée pour les musiciens; car on ne la trouve établie nulle part en son entier.

L'enharmonique est plus confuse encore. On peut même dire que personne n'en a d'idée distincte; car pour les Anciens & ceux qui ont étudié les principes qu'en donnent les traités, il consiste dans ce que le tétracorde y procède par *si si* # *ut mi*; ce qui est nul en mélodie toute seule, ce *si* # & l'*ut* y étant la même intonation; ou un intervalle faux, si l'on fait de l'intonation du *si* # un son qui diffère d'un quart de ton de celle d'*ut*.

Pour que le passage de *si* # à *ut* soit musical, il faut, 1°. que ce *si* # & l'*ut* soient la même intonation; & 2°. que la différence de signification de l'un & de l'autre soit expliquée par l'harmonie, qui peut seule rendre cette distinction sensible, étant métaphysique & non physique, comme tenant entièrement à la hiérarchie des cordes du ton.

Or, l'harmonie n'ayant pas été connue des Anciens, il est de la plus grande inconséquence de fonder leur genre chromatique sur une formule qui ne peut devenir musicale que par l'addition des accords, sans laquelle elle est ou fausse ou insensible: fausse si l'on parvenoit à faire du *si* # une intonation différente de celle d'*ut*, ou insensible, si cet *ut* & ce *si* # sont la même intonation.

Aussi n'est-ce que dans la théorie qu'il est question

de l'enharmonique ; car jamais on n'a pu donner d'exemple pratique de ce prétendu genre, qui n'a pas encore été compris, par la raison que l'on a vu un tétracorde enharmonique complet dans les quatre cordes, *si si* # *ut mi*, au lieu de n'y voir que l'abrégé ou l'indication de ce tétracorde. (Voyez mon article GENRES.)

Ne point faire de *saut* dans l'enharmonique, c'est y monter ou descendre sans passer aucun des degrés que contient ce genre *épais*, c'est-à-dire, serré & nombreux.

Le *saut* de sixte mineure étoit le plus grand que permît autrefois le rigide contre point ; la sixte majeure y étoit proscrite, comme difficile à chanter.

Ces règles, établies par un sentiment délicat auquel on déféroit sans le comprendre, ne tenoit pas à la facilité du chant, quoiqu'elle résultât de leur stricte observation ; car ce n'est pas là ce que l'on doit considérer dans le discours musical & dans l'harmonie.

De quoi s'agit-il dans la mélodie ?

C'est qu'elle soit conséquente, c'est-à-dire, bien suivie dans ses propositions.

Les *sauts* qui établissent deux parties en une seule doivent donc y être soigneusement évités, comme ceux qui sont inconséquens ou insuivis.

Cependant, comme il est permis de faire de la mélodie polivoque ou des chants qui supposent plusieurs voix, quoiqu'ils soient exécutés par une seule, les *sauts* déplacés dans un chant univoque peuvent régulièrement s'employer dans le chant polivoque.

C'est là ce qui fait que les voix ou instrumens font des *sauts* de dixième & autres plus grands encore. A quoi est-on obligé alors ? De répondre à tous les appels qui l'exigent, & de donner un conséquent médiat ou immédiat à chacun des antécédens, qui en veut un particulier, pour que le discours ne soit ni imparfait ni décousu.

Unité & *variété*, voilà les deux seuls principes sur lesquels reposent & la mélodie & l'harmonie, & tout *saut* où ces deux lois sont respectées est toujours régulier, quel que soit l'intervalle qu'il forme. (Voyez SAUVER) (*De Momigny.*)

SAUTER, *v. n.* On fait *sauter* le ton, lorsque donnant trop de vent dans une flûte, ou dans un tuyau d'un instrument à vent, on force l'air à se diviser & à faire résonner, au lieu du ton plein de la flûte ou du tuyau, quelqu'un seulement de ses harmoniques. Quand le *saut* est d'une octave entière, cela s'appelle *octavier*. (Voyez OCTAVIER.) Il est clair que, pour varier les sons de la trompette & du cor de chasse, il faut nécessairement *sauter*, & ce n'est encore qu'en *sautant* qu'on fait des octaves sur la flûte.

(*J. J. Rousseau.*)

SAUTEREAU. C'étoit dans le clavecin ce qu'est le marteau dans le piano.

Le *sautereau*, avoit une languette qui étoit armée d'un morceau de plume, & c'étoit ce morceau de plume qui faisoit résonner la corde.

SALVATION. (Voyez SAUVER.)

SAUVER, *v. a.* *Sauver* une dissonance, c'est la résoudre, selon les règles, sur une consonnance de l'accord suivant. Il y a sur cela une marche prescrite, & à la basse fondamentale de l'accord dissonant, & à la partie qui forme la dissonance.

Il n'y a aucune manière de *sauver* qui ne dérive d'un acte de cadence : c'est donc par l'espèce de la cadence qu'on veut faire, qu'est déterminé le mouvement de la basse fondamentale. (Voyez CADENCE.) A l'égard de la partie qui forme la dissonance, elle ne doit ni rester en place, ni marcher par degrés disjoints ; mais elle doit monter ou descendre diatoniquement selon la nature de la dissonance. Les maîtres disent que les dissonances majeures doivent monter, & les mineures descendre ; ce qui n'est pas sans exception, puisque, dans certaines cordes d'harmonie, une septième, bien que majeure, ne doit pas monter, mais descendre, si ce n'est dans l'accord appelé, fort incorrectement, *accord de septième superflue*. Il vaut donc mieux dire que la septième, & toute dissonance qui en dérive, doit descendre ; & que la sixte ajoutée, & toute dissonance qui en dérive, doit monter. C'est là une règle vraiment générale & sans aucune exception. Il en est de même de la loi de *sauver* la dissonance. Il y a des dissonances qu'on ne peut préparer ; mais il n'y en a aucune qu'on ne doive *sauver*.

A l'égard de la note sensible, appelée improprement *dissonance majeure*, si elle doit monter, c'est moins par la règle de *sauver* la dissonance, que par celle de la marche diatonique, & de préférer le plus court chemin ; &, en effet, il y a des cas, comme celui de la cadence interrompue, où cette note sensible ne monte point.

Dans les accords par supposition, un même accord fournit souvent deux dissonances, comme la septième & la neuvième, la neuvième & la quarte, &c. Alors ces dissonances on dû se préparer & doivent se *sauver* toutes deux : c'est qu'il faut avoir égard à tout ce qui dissone, non-seulement sur la basse fondamentale, mais aussi sur la basse continue.

(*J. J. Rousseau.*)

SAUVER. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) D'où vient cette manière de parler ? La dissonance peut-elle se *damner* ou faire naufrage, ou *sauve*-t-on la dissonance comme on *sauve* les apparences ?

Il y a sans doute de cette dernière idée dans le mot *sauver*, employé musicalement ; mais on est loin de savoir ce dont il s'agit quand on croit que la salvation ne concerne que la *dissonance*.

Le mot *résoudre* ne vaut pas beaucoup mieux

que celui de *sauver*. Résoudre une consonnance, c'est, dit-on, lui faire succéder une consonnance; mais toutes ces manières de parler manquent de précision & même de vérité.

La dissonance est-elle une question dont on donne la solution, ou un mal que l'on fait aboutir?

Il est aisé de voir, d'après ma Théorie, que la prétendue loi de la *salvation* ou de la *résolution* des dissonances n'est point établie à cause de la nature particulière de ces intervalles, mais uniquement à cause du besoin de suite dans les idées. Si l'on s'est particulièrement aperçu de ce besoin, après une dissonance, c'est qu'il y devient plus pressant.

Il faut sauver la dissonance ne signifie donc rien autre chose que *il faut que chaque antécédent ait son conséquent;* ce qui peut encore être rendu, mais plus vaguement, par ces mots : *il faut de la suite dans les idées.*

Quels que soient les intervalles dont on fait usage, consonnans ou dissonans, il faut toujours que cette suite ait lieu, & il est aussi nécessaire qu'un levé consonnant ait son frappé, que s'il étoit dissonant. La seule différence entre ces deux cas vient de ce que la dissonance sollicite ce frappé avec plus d'instance, & le désigne plus positivement. Ainsi la même logique qui appelle le conséquent d'une dissonance, demande également la suite d'une consonnance. Ce qu'on nomme *sens commun* ou *bon sens*, dans le discours, est précisément ce qu'on veut voir exister dans le discours musical, lorsque l'on demande que chaque dissonance s'y *sauve.*

C'est là l'image que l'on doit s'en faire si l'on ne veut errer perpétuellement dans la région des idées fausses ou louches.

Après ces mots : *il faut de la suite dans le discours musical ou dans les idées*, il faudroit qu'on écrivît ceux-ci dans tous les Conservatoires, & en lettres de bronze :

Le discours musical a sa marche du levé au frappé, de l'antécédent au conséquent ; car c'est là le grand secret.

Quant au précepte suivant :

« Il faut que la dissonance majeure *monte* & que la » mineure descende, il est faux en ce qu'il n'est pas » général. »

Il n'y a d'autre chose à faire pour l'harmonie, que d'entretenir perpétuellement l'*unité* & la *variété;* l'*unité*, pour satisfaire le jugement & le bon sens; la *variété*, pour exciter toujours un nouvel intérêt.

Pour que les parties s'accordent toujours bien, que faut-il?

Que l'unité & la variété ne cessent jamais entr'elles, quoi qu'elles fassent.

Comment parvient-on à l'entretenir pendant toute la durée d'un morceau?

En ne faisant jamais sur la basse, & entr'elle & telle autre partie que ce soit, *deux dissonances de suite de la même espèce ou de deux espèces différentes par mouvement semblable*, non plus que deux quintes justes, qui ne sont pas des dissonances, mais qui ne sont pas non plus des consonnances. C'est là toute la composition.

Toutes les parties doivent donc être confrontées à la basse, & ne faire qu'un tout, une à une avec elle, comme toutes ensemble.

La même obligation n'est pas imposée aux autres parties, l'une à l'égard de l'autre; mais quand elle est observée à l'égard de chacune, l'harmonie en est plus parfaite & plus douce.

Quand on dit que la dissonance doit *monter* ou *descendre*, selon qu'elle est majeure ou mineure, & non *rester en place* ou *procéder par degrés disjoints*, on ne fait qu'une partie de la vérité ou de la musique.

La septième mineure peut se sauver sans descendre ni monter, & elle peut descendre ou monter selon le cas.

En voici la preuve.

Exemple.

Fa	*fa*	*fa*	*fa*	*fa*	*sol.*
Ré	*ut*	*ré*	*ut*	*ré*	*ré.*
Si	*ut*	*si*	*ut*	*si*	*si.*
Sol	*la*	*sol* #	*la*	*sol*	*sol.*
Levé.	Frappé.	Levé.	Frappé.	Levé.	Frappé.
1re. cadence.		2e. cadence.		3e. cadence.	

Dans la première cadence de cet exemple, la septième mineure de *sol*, qui est *fa*, ne descend pas, malgré l'ordre positif que lui en donnent Rameau & toute son école. Elle se *sauve* sur le même degré & en devenant sixte.

Mais ne semble-t-il pas que lorsqu'on a donné un conséquent à cette dissonance, que tout soit fait, & qu'on n'a nulle autre obligation à remplir? Il faut qu'on ait été bien peu réfléchi pour parler ainsi.

Ne voit-on pas que l'*ut*, conséquent de *ré* du premier accord de la cadence, est aussi nécessaire que le *fa*, & qu'il en est de même de chacun des frappés, à l'égard du levé dont il est la suite? Ainsi *ré ut*, *si ut* & *sol la* sont d'une obligation égale à la salvation de la dissonance. La résolution de la dissonance que l'on prétend devoir être faite ici sur le *mi*, & en descendant, s'y opère sur *fa* & sans changer de degré; ce qui prouve que cette règle est partielle & non générale.

Il en est de même de la septième diminuée *sol* # *fa* de l'accord *sol* # *si ré fa*, qui forme le levé de la

seconde cadence. Cette septième ne descend pas non plus au *mi* pour se résoudre; mais elle a *fa* pour conséquent à *fa* lui-même.

C'est une licence, me diront les contre-pointistes ou les harmonistes. Eh! non Messieurs, il n'y a point là de liberté prise en dépit d'une règle établie par la raison, & applicable à tous les cas; ce n'est ici qu'un cas opposé à celui d'après lequel Rameau & les autres harmonistes ont statué *fort inconsidérément* qu'une dissonance mineure doit toujours descendre. Cela est aussi faux que si je concluois, d'après le cas de cet exemple, que toute dissonance mineure doit toujours se *sauver* sans changer de degré.

En outre que je me garde bien de dire une chose aussi peu raisonnable, j'ajoute que, bien que la résolution de *sol si ré fa* sur *la ut fa* soit aussi régulière que celle de *sol si ré fa* sur UT *sol ut mi*, il s'en faut cependant que le premier cas soit aussi harmonieux que le dernier. Mais que l'on considère qu'il n'est nullement question ici du choix du cas; mais de les connoître tous & de les confronter chacun l'un après l'autre, avec la prétendue règle à laquelle on se croit en droit de les asservir.

La troisième cadence est un autre cas où la septième mineure ne descend ni ne reste en place, puisqu'elle y monte à l'octave.

On objectera peut-être que le sens n'est pas fini après une semblable résolution. Je l'avouerai, mais il suffit que la cadence soit terminée pour que la septième soit *sauvée*; car il ne s'agit pas plus ici de chercher quelle est la cadence la plus concluante, que de savoir quelle est la plus agréable. Il n'est question que de voir toutes celles qui ne détruisent pas l'union entre les parties, & qui sont compatibles avec l'*unité* & la *variété*.

Or, je soutiens que tous les musiciens seront d'accord que *sol si ré fa* peut avoir pour suite *sol si ré sol*, sans que l'harmonie cesse entre les parties d'où résultent ces deux accords. En conséquence, on ne peut rien condamner dans cette proposition musicale.

Faisons maintenant descendre cette dissonance par degrés disjoints, & pour aggraver son crime aux yeux des Ramistes, faisons-la descendre sur une dissonance.

Fa	*ut* ♯	*ut* ♯	*ré*
Si	*si* ♭	*la*	*si* ♭
Ré	*mi*	*mi*	*mi*
Sol	*sol*	*la*	*sol* ♯
Levé.	Frappé.	Levé.	Frappé.
1re. cadence.		2e. cadence.	

Fa de *sol si ré fa* a pour conséquent *ut* ♯, qui forme un triton. Ainsi voilà une dissonance *sauvée* par une dissonance & par degrés disjoints, sans que l'on puisse trouver que les vraies lois de l'harmonie soient blessées, malgré que les règles de la basse fondamentale y soient toutes contraires; ce qui ne prouve rien autre chose, sinon que ces lois sont fausses & de toute nullité, hors pour les cas auxquels elles s'appliquent naturellement, & d'après lesquels elles ont été conçues & établies.

Il y a plus, c'est que la *dissonance sauve la consonnance, comme celle-ci sauve la dissonance*; en ce sens, la salvation n'est donc que la conséquence d'une note ou d'un accord qui précède.

Dans la seconde cadence de l'exemple qui précède, le *ré* est le conséquent d'*ut* ♯, & par conséquent c'est un triton qui *sauve* une tierce : *ut* ♯ *ré*. / *la* *sol* ♯.

Mais qui vous dit que cette tierce a besoin de se sauver?

Ce qui me le dit? c'est qu'*ut* ♯ étant au levé, il appelle nécessairement un frappé; &, malgré toutes les fausses idées qu'on a sur cet objet, il n'en est pas moins vrai que, dans tous ces cas différens, ce n'est ni de septièmes ni de consonnances ou de dissonances dont il est question, mais d'antécédens & de conséquens.

N'y a-t-il pas du délire à vouloir que les dissonances sauvent les consonnances, & n'est-ce pas vouloir que le mal répare le bien ou le guérisse?

Sans doute qu'il seroit absurde de dire que le mal guérit le bien. Mais qui vous a enseigné que la dissonance étoit un mal?

Il n'est pas besoin qu'on nous l'enseigne, cela se sent quand on a de l'oreille.

Vous avez raison en un sens, mais vous vous abusez néanmoins sur la nature & le véritable objet de la dissonance. Sachez que ce n'est jamais pour *dissoner* que l'on fait des *dissonances*, ou du moins pour *dissoner* dans le sens défavorable que vous donnez à ce mot. Les dissonances ne sont admises dans le discours musical que pour en augmenter l'harmonie ou la variété, & non pour *mal sonner*, ou répandre la dissension parmi les notes d'un accord; & cela est si vrai, que c'est pour éviter que cette discorde ne naisse, que Rameau a établi les lois de la *liaison*, de la *préparation*, de la *salvation* ou *résolution*, qui sont néanmoins toutes fausses, quoique le sentiment qui les a fondées soit vrai; & cela parce qu'au lieu d'avoir été formées sur l'observation générale de tous les cas, elles ne l'ont été que d'après quelques-uns, auxquels elles s'appliquent très-bien; ce qui ne prouve rien contre tous ceux avec lesquels elles cessent de s'accorder.

Il faut maintenant changer en preuve l'assertion que je viens d'avancer.

Commençons par les dissonnances harmoniques, nous examinerons ensuite les mélodiques.

A quelle fin ajoute-t-on, à une note, son octave?

C'est pour en rendre l'effet plus harmonieux.

Qu'est-ce que cela veut dire?

Cela veut dire plus *varié*. Quand cette note étoit seule, elle avoit un effet plus un, c'est-à-dire, qu'il avoit plus d'*unité*; mais puisque nous trouvons plus de plaisir dans l'octave que dans l'unisson, il faut bien que l'harmonie se compose envers nous d'*unité* & de *variété*. Voilà donc le secret découvert, & il ne s'agit plus que d'en suivre l'effet dans chaque degré de l'échelle harmonique, dont l'octave est le premier.

Que présentent les accords dans leur contexture naturelle & fondamentale, lorsque l'harmonie n'est pas réduite à la seule octave? n'offrent-ils pas des tierces placées l'une sur l'autre?

Pourquoi n'est-ce pas aussi bien des *quartes*, des *quintes* ou des septièmes?

C'est qu'il n'en résulte pas des accords.

Laissons d'abord cette question qui fourniroit matière à plusieurs autre, & demandons seulement pourquoi l'on ajoute une tierce à un son.

D'après ce que je viens de dire, on répondra sans doute que c'est pour augmenter la variété de l'effet que l'on veut produire, parce qu'augmenter cette variété, c'est ajouter à ce qu'il a d'*harmonieux*.

Peut-on encore étendre plus loin cette variété? Oui, puisque les accords parfaits ont deux tierces.

Mais déjà la nature met une restriction ici au plaisir qui naît de la *variété harmonique* d'une seconde tierce; car, pour que cette tierce ne détruise pas l'unité qui doit régner entre les parties de l'accord où elle figure, il faut qu'elle soit mineure si celle au-dessous est majeure, ne pouvant être majeure qu'autant que cette première seroit mineure.

Pourquoi notre oreille ne s'accommode-t-elle pas aussi bien de deux tierces majeures, que d'une majeure & d'une mineure?

Tout ce que je puis dire à cela, c'est qu'il y a de l'*unité* dans deux tierces, dont l'une est majeure & l'autre est mineure, ou l'inverse, & non dans deux tierces majeures. Que si l'on presse la question & demande pourquoi il en est ainsi, je renverrai, pour la réponse, au Créateur, jusqu'à qu'il lui ait plu de nous révéler son secret; les causes premières nous étant toutes inconnues.

L'oreille sent-elle de l'unité entre deux tierces mineures?

Oui; car *si ré fa* est un véritable accord; mais il n'est pas un accord parfait, c'est-à-dire, entièrement consonnant ou concluant. Il a une dose de variété qui excède la mesure accordée aux consonnans; ce qui ne l'empêche point d'être harmonieux, mais non assez reposant ou concluant pour terminer un discours, ayant en lui une fausse quinte qui indique & demande une suite.

Or, ce qui ne repose pas, étant ce qui agit ou tend au mouvement, & le mouvement étant l'effet de l'équilibre détruit, il s'ensuit que tout accord qui renferme ce que l'on nomme une *dissonance harmonique*, est un accord où l'équilibre est altéré. C'est d'après cette idée que j'ai parlé des dissonances dans mon *Cours complet d'Harmonie & de Composition*.

Si ré fa est donc un accord qui ne conclut pas; car conclure, c'est terminer un sens, c'est arrêter le mouvement de la phrase.

C'est le sentiment de ce mouvement qui a fourni l'idée de se servir du mot *rouler* à l'égard du discours. On dit: ce discours ou cette discussion *roule* sur tel sujet. Le mouvement de la roue étant le plus doux des mouvemens, il n'est pas étonnant qu'on l'ait choisi pour cette métaphore. On dit aussi la marche du discours; ce qui prouve que cette idée du mouvement est celle qui frappe tout le monde, dans la liaison des idées. Que signifie le mot *discours* lui-même? Rien autre chose que diverses courses ajoutées l'une à l'autre.

Peut-on étendre l'harmonie au-delà de deux tierces, sans en détruire l'unité?

Oui; l'on va jusqu'à trois, mais non au-delà. *Sol si ré fa*, où se trouvent *sol si*, *si ré* & *ré fa*, est un tout harmonieux, mais non concluant ou reposant suffisamment pour terminer un morceau. La fausse quinte *si fa* & la septième *sol fa* sont deux intervalles qui poussent à la roue & qui tendent au mouvement, c'est-à-dire, en d'autres termes, qu'ils appellent une suite.

Si le tâtonnement les a admis dans l'harmonie, ce n'est pas pour y répandre la discorde, mais pour en étendre l'union à un plus grand nombre d'individus ou de sons, afin qu'il en résulte une *variété* plus grande & plus complète.

Ce n'est donc pas comme septième de *sol*, ou comme fausse quinte de *si*, que le *fa* est appelé dans *sol si ré fa*, mais c'est uniquement comme tierce de *fa*, laquelle peut être encore admise dans cette union de notes, parce qu'il n'en résulte ni deux quintes justes, ni deux tierces majeures dans le même accord, qui sont incompatibles avec l'*unité* de tel accord que ce soit. Or, comme sans *unité* il n'est point d'accord, toute réunion de notes qui en est privée, cesse par-là même d'être un accord. Ce n'est plus un tout, mais plusieurs qui se repoussent mutuellement.

Il s'agit de voir si la fausse quinte ou le triton, qui en est le renversement; si la septième mineure ou la seconde majeure, qui en est le renversement; ou la septième diminuée & la seconde superflue, ont quelque chose de particulier, qui exige une conduite différente à leur égard qu'à celui des consonnances, relativement à la suite que l'on doit leur donner, & qu'on nomme *salvation* ou *résolution*.

Mais déjà cette question a été traitée dans cet article, puisque nous avons été jusqu'à prouver que la dissonance *sauvoit* aussi bien une consonnance, qu'une

consonnance *sauve* une dissonance. Que s'ensuit-il de là ? Que l'idée qu'on s'est formée de la *salvation* ou de la *résolution* n'est aucunement celle que l'on devroit avoir, & qu'il en est de même de l'idée que l'on attache au mot *dissonance* (Voyez PRÉPARER.)

Les expressions de dissonance majeure & de dissonance mineure sont également fautives. Les dissonances ne sont pas majeures ou mineures, mais harmoniques ou mélodiques, parce qu'elles appartiennent à l'harmonie ou à la mélodie.

Comme il a été dit à l'article HARMONIE, les dissonances harmoniques sont toutes celles qui sont susceptibles d'entrer dans un véritable accord, c'est-à-dire, dans une société de notes qui ne forment qu'un tout, & qui par cela même est harmonieux.

Les dissonances mélodiques ou successives, car les autres sont simultanées, sont celles qui n'entrent pas comme partie constitutive dans la formation d'un accord. (Voyez-en le tableau à mon article HARMONIE.)

Pourquoi cette seconde espèce de dissonances est-elle admise aussi dans la musique ? C'est que l'expérience nous a appris que non-seulement nous pouvions sentir l'*unité* dans l'ensemble de plusieurs sons, dont quelques-uns, quoique très-harmonieux avec l'un de ces sons, s'accordent moins bien avec quelques autres, mais même parmi des sons qui ne s'harmonisent point avec ceux de l'accord, pendant la durée duquel ils se font entendre passagèrement.

Le char de la mélodie roule donc en même temps que celui de l'harmonie, sans que les différences qu'il présente, sans que les notes étrangères aux accords qu'il entraîne avec lui, ne produisent aucun autre effet que celui d'ajouter à la *variété* du tout qui en résulte.

La mélodie a ses *résolutions*, ses salvations, ainsi que l'harmonie, alors même qu'elle n'est qu'univoque & qu'elle ne forme strictement qu'une seule partie ; par la raison que le discours musical n'est en totalité, & dans chaque partie, qu'une série de cadences, ou une suite alternative de levés & de frappés, d'antécédens & de conséquens.

Si les dissonances doivent se préparer, c'est quand elles ne sont pas harmoniques, mais seulement intermédiaires entre les notes des accords ; parce qu'alors elles forment des intervalles qui, entendus sans ceux qui les justifient, détruisent absolument l'union des parties, sans laquelle celles-ci ne forment plus un tout, mais plusieurs séparés, & qui ne sympathisent pas l'un avec l'autre.

Une dissonance harmonique peut *préparer* une dissonance mélodique aussi bien qu'une consonnance le feroit elle-même : d'où il faut conclure que la dissonance ne se prépare pas seulement par la consonnance, mais par la dissonance. Il en résulte qu'il faudra désormais dire que *tout intervalle inharmonique se prépare par un intervalle harmonique quelconque*, soit consonnant, soit dissonant.

EXEMPLE.

Si	*ut* ♯	*ré*	*ré* ♯	*mi*	*fa*	*fa* ♯	*sol.*
FA				MI.			

Dans cet exemple on voit le triton $\frac{si}{fa}$, qui est une dissonance harmonique, préparer la quinte superflue & inharmonique *fa ut* ♯, aussi bien que la sixte *fa ré* prépare la sixte superflue *fa ré* ♯ ; aussi bien que l'octave *mi mi* prépare la neuvième mineure *mi fa*, & la neuvième majeure & chromatique *mi fa* ♯.

On étoit donc loin de posséder sur cette matière la véritable théorie. On me la doit, cette théorie, qu'on me pardonne de le dire, comme de l'avoir trouvée. (Voyez mon SYSTÈME.)

Le plus court chemin, que l'on donne pour règle générale de salvation, est celle d'un cas, & encore dans ce seul cas trouvera-t-on une exception à cette règle ; car, si j'écris à cinq parties *sol si ré fa*, le *fa* devra monter dans l'une & descendre dans l'autre, ou l'inverse.

EXEMPLE.

Fa	*mi*		*fa*	*sol.*
Ré	*ut*		*ré*	*mi.*
Si	*ut*	ou l'inverse	*si ré*	*ut.*
Fa	*sol*		*fa*	*mi.*
SOL	UT		SOL	UT.

Il n'est donc rien d'énoncé comme règle dans l'article précédent, qui ne soit contredit par les exemples réguliers que nous offrons dans celui-ci ; d'où il suit nécessairement que la théorie de la musique est fausse, & qu'elle sollicitoit partout une réforme totale & demandoit à être basée sur des principes plus simples, plus vrais, d'une application générale & sans exception. (*De Momigny.*)

SCÈNE, *s. f.* On distingue, en musique lyrique, la *scène* du monologue, en ce qu'il n'y a qu'un seul acteur dans le monologue, & qu'il y a dans la *scène* au moins deux interlocuteurs. Par conséquent, dans le monologue, le caractère du chant doit être un, du moins quant à la personne ; mais dans les *scènes* le chant doit avoir autant de caractères différens qu'il y a d'interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même timbre, & communément le même style, dans toutes les choses qu'il dit, chaque acteur, dans les diverses passions qu'il exprime, doit toujours garder un caractère qui lui soit propre & qui le distingue d'un autre acteur. La douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme ; la colère d'une femme a d'autres accens que celle d'un guerrier ; un barbare ne dira point *je vous aime* comme un galant de profession. Il faut donc rendre dans les

scènes, non-seulement le caractère de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler. Ce caractère s'indique en partie par la sorte de voix qu'on approprie à chaque rôle; car le tour de chant d'une haute-contre est différent de celui d'une basse-taille; on met plus de gravité dans les chants des bas-dessus, & plus de légèreté dans ceux des voix plus aiguës. Mais outre ces différences, l'habile compositeur en trouve d'individuelles qui caractérisent ses personnages; en sorte qu'on connoîtra bientôt à l'accent particulier du récitatif & du chant, si c'est Mandane ou Émire, si c'est Olinte ou Alceste qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui sentent & marquent ces différences; mais je dis cependant que ce n'est qu'en les observant, & d'autres semblables, qu'on parvient à produire l'illusion. (*J. J. Rousseau.*)

Scène. Quoique le terme de monologue soit spécialement affecté à désigner la *scène*, occupée par un seul personnage, on peut néanmoins donner le nom de *scène* à tout monologue chanté qui forme ou qui pourroit remplir une *scène* importante d'un opéra.

On dit plutôt la belle *scène* d'Ariane d'Haydn, que la cantate ou le monologue.

L'auteur de cet article a fait aussi une *scène* d'Ariane, non sur les mêmes paroles que le grand Haydn, il ne se seroit pas permis une telle incartade, mais sur le même sujet, différemment traité par M. Antignac, connu favorablement dans le monde, par des poésies lyriques d'un genre bien moins sérieux.

La cantate est froide, en ce qu'elle raconte; la *scène* est plus chaude, en ce que ce n'est pas le récit de l'action, mais l'action elle-même.

Les poëtes doivent donc préférer la forme de la *scène* à celle de la cantate, lorsqu'ils destinent leurs ouvrages à un musicien.

Il est peu de bonnes pièces italiennes; mais que de belles *scènes* tragiques ou comiques dans les opéras ialiens! Croit-on qu'elles doivent tout leur charme au mérite du musicien? Mais si le poëte n'en avoit préparé l'intérêt & fourni les paroles, le musicien auroit-il inventé & la situation & les vers qui lui donnent les moyens d'épandre son ame, ou de montrer sa gaieté & son génie? (*De Momigny.*)

SCHISMA, *s. m.* Petit intervalle qui vaut la moitié du comma, & dont, par conséquent, la raison est sourde; puisque, pour l'exprimer en nombre, il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 & 81. (*J. J. Rousseau.*)

SCHOENION. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs. (*J. J. Rousseau.*)

SCHOLIE ou Scolie, *s. f.* Sorte de chansons chez les anciens Grecs, dont les caractères étoient extrêmement diversifiés selon les sujets & les personnes. (Voyez Chanson.) (*J. J. Rousseau.*)

SCHRYARI. Espèce d'instrument à vent en usage jusqu'au dix-septième siècle.

L'anche de cet instrument étoit cachée ou recouverte d'une espèce de boîte percée, mais qui ne permettoit pas au musicien de la gouverner à son gré.

On en faisoit pour les basses & pour les dessus. (*De Momigny.*)

SCIOLTO, au féminin *sciolta*. Mot italien qui signifie *délié*, *affranchi*, *libre*.

Contrapunto sciolto est un contre-point affranchi des obligations strictes de la fugue ou du canon. Il en est de même du *canone sciolto*.

Les Italiens appliquent ce mot, même aux notes qui ne sont pas liées pour former une syncope. (*De Momigny.*)

SCINDAPSE ou *Scindapsus*. Sorte d'instrument de musique des Anciens, monté de quatre cordes de laiton, que l'on touchoit avec une plume.

SCIOPHAR ou Scophar. Instrument des Hébreux.

SÉANCES musicales. (Voyez Soirées musicales.)

SECONDE, *adj. pris substantiv.* Intervalle d'un degré conjoint. Ainsi les marches diatoniques se font toutes sur les intervalles de *seconde*.

Il y a quatre sortes de *secondes*. La première, appelée *seconde diminuée*, se fait sur un ton majeur, dont la note inférieure est rapprochée par un dièse, & la supérieure par un bémol. Tel est, par exemple, l'intervalle du *ré* bémol à l'*ut* dièse. Le rapport de cette *seconde* est de 375 à 384. Mais elle n'est d'aucun usage, si ce n'est dans le genre enharmonique; encore l'intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du tempérament. A l'égard de l'intervalle d'une note à son dièse, que Brossart appelle *seconde diminuée*, ce n'est pas une *seconde*; c'est un unisson altéré.

La deuxième, qu'on appelle *seconde mineure*, est constituée par le semi-ton majeur, comme du *si* à l'*ut* ou du *mi* au *fa*. Son rapport est de 15 à 16.

La troisième est la *seconde majeure*, laquelle forme l'intervalle d'un ton. Comme ce ton peut être majeur ou mineur, le rapport de cette seconde est de 8 à 9 dans le premier cas, & de 9 à 10 dans le second: cette différence s'évanouit dans notre musique.

Enfin, la quatrième est la *seconde superflue*, composée d'un ton majeur & d'un semi-ton mineur, comme du *fa* au *sol* dièse: son rapport est de 64 à 75.

Il

Il y a dans l'harmonie deux accords qui portent le nom de *seconde*. Le premier s'appelle simplement accord de *seconde* : c'est un accord de septième renversé, dont la dissonance est à la basse; d'où il s'ensuit bien clairement qu'il faut que la basse syncope pour la préparer. (Voyez PRÉPARER.) Quand l'accord de septième est dominant, c'est-à-dire, quand la tierce est majeure, l'accord de *seconde* s'appelle *accord de triton*, & la syncope n'est pas nécessaire, parce que la préparation ne l'est pas.

L'autre s'appelle accord de *seconde superflue* ; c'est un accord renversé de celui de septième diminuée, dont la septième elle-même est portée à la basse. Cet accord est également bon avec ou sans syncope. (Voyez SYNCOPE.) (*J. J. Rousseau.*)

SECONDE. Rousseau dit que la *seconde* est l'intervalle d'un degré conjoint. Rien n'est moins exact que de s'exprimer de la sorte; car si le degré est conjoint, il semble qu'il n'y a point d'intervalle entre ce degré & celui auquel il touche.

Il falloit dire qu'une *seconde* est le second degré comparé au premier. En conséquence, toute *seconde* se compose de deux degrés, & non d'un seul.

Quand on parle d'intervalle en musique, on n'entend point désigner le vide qui existe entre un degré & celui qui suit, ou tout autre plus éloigné; mais combien il y a de degrés d'une note à l'autre, en comptant celui où se trouve la première & celui où est la *seconde* de ces notes.

Dire que la *seconde* est l'intervalle d'un degré conjoint, présente une idée absurde; car *intervalle* & *conjoint* sont deux mots qui se repoussent mutuellement.

Une autre absurdité, c'est celle de confondre l'adjectif *diatonique* avec *graduel*. Ce sont deux erreurs bien étranges dans un philosophe; on les pardonneroit à peine à un illetré, à un manœuvre.

Quand Rousseau dit : *aussi les marches* DIATONIQUES *se font toutes sur les intervalles de secondes*; c'est une méprise non dans l'idée, mais dans l'expression.

La marche *diatonique* est celle, quelle qu'elle soit, qui est prise dans les cordes de ce genre; &, par conséquent, les marches de quintes, de sixtes, de septièmes, de quartes, de tierces, sont aussi diatoniques que celles de *secondes*, quand elles sont bornées à l'emploi des cordes de ce genre. La marche *graduelle*, au contraire, n'est que celle de *seconde* ; car on ne peut procéder *graduellement* ou par degrés qui se suivent, & qu'on nomme *conjoints*, qu'autant que l'on ne fait que des *secondes* ; la plus petite tierce exigeant qu'on saute un degré; la quarte, qu'on en saute deux; la quinte, trois, &c.

Rousseau, dans la désignation de chaque intervalle, n'a compté que les degrés que l'on saute, & celui où l'on arrive, oubliant ainsi celui du départ. Voilà pourquoi la *seconde* est, à son compte, l'intervalle d'un degré; la tierce celui de deux; la quarte celui de trois; la quinte celui de quatre; la sixte celui de cinq; la septième celui de six, & l'octave celui de sept. Mais il eût dû reconnoître dans les noms de *seconde*, *tierce*, *quarte*, *quinte*, *sixte*, *septième* & *octave*, la condamnation d'une semblable manière de voir; car *seconde* vient de deux & non d'un; tierce de trois & non de deux; quarte de quatre & non de trois; quinte de cinq & non de quatre, &c. &c.

Il y a donc ici un défaut de logique incompréhensible de la part d'un esprit aussi philosophique que l'étoit celui de Rousseau.

Il n'est pas nécessaire que la basse syncope, pour préparer l'accord de *seconde*, à moins que cet accord ne commence avec le frappé.

EXEMPLE.

La	*la*	*sol.*
Fa	*fa*	*sol.*
Ré	*ré*	*ré.*
Ré	*ut*	*si.*
Frappé.	Levé.	Frappé.

EXEMPLE *où la basse syncope pour préparer l'accord de seconde.*

Ut	*la*	*sol*	*sol.*
Sol	*fa*	*sol*	*sol.*
Mi	*fa*	*fa*	*mi.*
Ut	*ré*	*ré*	*mi.*
UT	UT	SI	UT.
Levé.	Frappé.	Levé.	Frappé.

(Voyez SYNCOPE & PRÉPARER.)

(*De Momigny.*)

SEGNO. On rencontre souvent ces mots, *al segno*, qui signifient *au signe* ; cela veut dire que l'on doit reprendre le morceau à partir du signe indiqué.

C'est pour ne pas se donner la peine d'écrire plusieurs fois la même chose qu'on se sert de ce renvoi. On accompagne ces mots, *al segno*, d'un signe de renvoi semblable à celui qui est placé à l'endroit d'où il faut reprendre. Ce signe est ordinairement une S horizontale, traversée d'un trait de la même grandeur, avec quatre points, dont un à chaque espace, qui est entre la grande ∽ horizontale & le trait qui la croise. (*De Momigny.*)

SEGUE. Ce mot italien, qui signifie *il suit*, est la troisième personne du singulier du verbe *seguire*. Placé, dans la musique, après une batterie, ou toute autre figure ou dessin musical, il signifie qu'on doit continuer à figurer de la même manière ce qui suit, & qui n'est plus indiqué qu'en abrégé, soit par un signe, soit par des notes. On dit aussi *segue l'aria* ;

segue l'allegro, ce qui signifie qu'il faut commencer l'air ou l'*allegro* qui suit sans interruption.

(*De Momigny.*)

SÉMENTÉRION. Espèce de cresselle. Les prêtres grecs se servoient d'un *sémentérion*, qui n'étoit qu'une planche qu'ils frappoient avec un marteau. Cet instrument de percussion tenoit lieu de cloches dans les jours de la semaine sainte, où l'on s'abstient de les sonner pour appeler les fidèles à l'office.

(*De Momigny.*)

SEMI. Mot emprunté du latin, & qui signifie *demi*. On s'en sert en musique au lieu du *hémi* des Grecs, pour composer très-barbarement plusieurs mots techniques, moitié grecs, moitié latins.

Ce mot, au-devant du nom grec de quelqu'intervalle que ce soit, signifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet intervalle, mais seulement d'un *semi-ton* mineur. Ainsi *semi-diton* est la tierce mineure, *semi-diapente* est la fausse quinte, *semi-diatessaron* la quarte diminuée, &c.

(*J. J. Rousseau.*)

SEMI. Synonyme de *demi* & d'*hémi*. On ne dit pas un *semi-stiche* ou un *demi-stiche*, mais un *hémi-stiche*; mais on dit indifféremment un *demi-ton* ou un *semi-ton*. On ne se sert du mot *hémi-ton* que lorsqu'on parle de la musique des Anciens. Il en est de même de *semi-diapente* ou *d'hémi-diapente*; de *semi-diatessaron* ou *d'hémi-diatessaron*; *d'hémi-diton* ou de *semi-diton*, & autres. (*De Momigny.*)

SEMI-BRÈVE, *s. f.* C'est, dans nos anciennes musiques, une valeur de note ou une mesure de temps qui comprend l'espace de deux minimes ou blanches, c'est-à-dire, la moitié d'une brève. La *semi-brève* s'appelle maintenant *ronde*, parce qu'elle a cette figure; mais autrefois elle étoit en losange.

Anciennement la *semi-brève* se divisoit en majeure & mineure. La majeure vaut deux tiers de la brève parfaite, & la mineure vaut l'autre tiers de la même brève: ainsi la *semi-brève* majeure en contient deux mineures.

La *semi-brève*, avant qu'on eût inventé la minime, étant la note de moindre valeur, ne se subdivisoit plus. Cette indivisibilité, disoit-on, est en quelque manière indiquée par sa figure en losange, terminée en haut, en bas & des deux côtés par des points. Or, Muris prouve, par l'autorité d'Aristote & d'Euclide, que le point est indivisible; d'où il conclut que la *semi-brève*, enfermée entre quatre points, est indivisible comme eux. (*J. J. Rousseau.*)

SEMI-TON, *s. m.* C'est le moindre de tous les intevalles admis dans la musique moderne; il vaut à peu près la moitié d'un *ton*.

Il y a plusieurs espèces de *semi-tons*. On en peut distinguer deux dans la pratique, le *semi-ton* majeur & le *semi-ton* mineur. Trois autres sont connus dans les calculs harmoniques; savoir, le *semi-ton* maxime, le minime & le moyen.

Le *semi-ton* majeur est la différence de la tierce majeure à la quarte, comme *mi fa*. Son rapport est de 15 à 16, & il forme le plus petit de tous les intervalles diatoniques.

Le *semi-ton* mineur est la différence de la tierce majeure à la tierce mineure: il se marque sur le même degré par un dièse ou par un bémol. Il ne forme qu'un intervalle chromatique, & son rapport est de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *semi-tons*, par la manière de les noter, il n'y en a pourtant aucune sur l'orgue & le clavecin, & le même *semi-ton* est tantôt majeur & tantôt mineur, tantôt diatonique & tantôt chromatique, selon le mode où l'on est. Cependant on appelle, dans la pratique, *semi-tons* mineurs, ceux qui, se marquant par bémol ou par dièse, ne changent point le degré; & *semi-tons* majeurs, ceux qui forment un intervalle de seconde.

Quant aux trois autres *semi-tons*, admis seulement dans la théorie, le *semi-ton* maxime est la différence du *ton* majeur au *semi-ton* mineur, & son rapport est de 25 à 27. Le *semi-ton* moyen est la différence du *semi-ton* majeur au *ton* majeur, & son rapport est de 128 à 135. Enfin, le *semi-ton* minime est la différence du *semi-ton* maxime au *semi-ton* moyen, & son rapport est de 125 à 128.

De tous ces intervalles il n'y a que le *semi-ton* majeur qui, en qualité de seconde, soit quelquefois admis dans l'harmonie. (*J. J. Rousseau.*)

SEMI-TON. Ce n'est pas seulement dans la musique des Modernes que le *semi-ton* est le plus petit des intervalles; car, malgré que la théorie des Anciens comptât des quarts de ton dans la leur, l'organisation humaine n'a jamais permis d'y pratiquer réellement des intervalles plus petits que le *semi-ton*.

En vain les monocordistes se repaissent d'idées contraires à cette vérité, elle n'en est pas moins exacte & prouvée par la pratique de tous les lieux & de tous les temps.

Si les quarts de ton étoient faisables, & s'ils formoient un système de sons qui fût musical, il y a long-temps que les habiles instrumentistes, & même les vocalistes, auroient fait briller leur talent dans ce genre que l'on dit si ancien, & qui seroit si nouveau pour nos oreilles. Mais ces divisions, toutes simples qu'elles sont dans le calcul, n'ont jamais eu de réalité que dans ce calcul même, & ne seront jamais que chimériques pour l'exécution, puisque la nature nous a positivement refusé la faculté, non-seulement de les entonner, mais celle d'y trouver le charme d'un système vraiment musical.

Ainsi deux choses s'opposent donc à ce que nous ayons de la musique en quarts de ton; l'impossibilité de les former avec la voix, & la non musicalité de ceux que l'on essaie de former sur les instrumens.

A quel degré la sensation d'un intervalle musical se fait-il sentir ?

Au *semi-ton*, & non avant.

Si l'on remplit peu à peu une caraffe d'eau ou une bouteille, on n'a véritablement la sensation d'un intervalle musical nouveau qu'à chaque *semi-ton*. Ce qui est au-dessous du *semi-ton* n'est pas encore un intervalle musical; & ce qui est au-dessus cesse d'en être un jusqu'à ce que l'intervalle soit d'un demi-ton de plus. (Voyez Système musical & Tempérament.)

Les *semi-tons* sont donc les élémens de la musique, comme étant la division la plus petite de l'intervalle musical.

On appelle *semi-ton* majeur celui de *la* à *si*♭, & mineur celui de *la* à *la* dièse; & cependant, si un violon ou un violiniste fait un *si*♭, il le rapproche du *la* naturel; & s'il fait un *la* ♯, il le rapproche de *si*. Or, il est évident qu'alors le *semi-ton* le plus grand est celui de *la* à *la* ♯, & le plus petit celui de *la* à *si*♭; & que la pratique est en contradiction avec la théorie, qui devroit l'expliquer & non la contredire.

On appelle *semi-ton* diminué l'intervalle d'*ut* ♯ à *ré*♭; mais la différence d'*ut* ♯ à *ré*♭ est fort loin d'être celle d'un *semi-ton*; car il s'en faut même de beaucoup que cet intervalle soit de l'étendue d'un quart de ton. C'est un résidu qui n'est ni musical, ni un *semi-ton*.

Quant à l'unisson altéré, *ut* & *ut* ♯, que Brossard appelle *une seconde diminuée*, ce n'est pas en effet une seconde, comme l'observe très-bien Rousseau; mais ce n'est pas non plus un unisson altéré, car ce qui est *altéré* ne devroit être qu'un intervalle tronqué, qui est ou trop grand ou trop petit. Je sais que l'usage permet d'appeler *intervalles altérés* ceux qui ne sont pas diatoniques; mais cet usage vient de ce que nous manquons du vrai nom de cet intervalle, & ce mot nous manque, parce que la nomenclature du genre diatonique est la seule qui existe. Celle du genre chromatique & de l'enharmonique est encore à créer.

Ut & *ut* ♯ ne forment pas une seconde diatonique, mais on pourroit très-raisonnablement appeler cet intervalle une seconde chromatique; car l'*ut* ♯ n'est pas l'*ut* naturel, dont on a altéré l'intonation, mais un individu différent, & qui appartient à un autre genre de cordes, & dont l'un peut être entendu pendant la durée de l'autre.

Au lieu de proposer, comme on l'a fait à l'article Altérés, de nommer *altérés* tous les intervalles qui ne sont pas diatoniques, il est bien plus conséquent de proposer de ne donner cette qualification qu'à ceux qui sont trop hauts ou trop bas, & qui sortent des limites de la musique. (*De Momigny.*)

SEMI-TONIQUE, *adj.* Échelle *semi-tonique* ou *chromatique*. Échelle qui procède par semi-tons.

SENSIBILITÉ, *s. f.* Disposition de l'ame qui inspire au compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'exécutant la vive expression de ces mêmes idées, & à l'auditeur la vive impression des beautés & des défauts de la musique qu'on lui fait entendre. (Voyez Gout.) (*J. J. Rousseau.*)

Sensibilité. On pourroit, sans trop de *dureté*, demander pourquoi Rousseau a fait de la *sensibilité* un article du *Dictionnaire de musique*. Elle est sans doute très-nécessaire au compositeur, à l'exécutant, & même à l'auditeur qui doit les juger; mais si les qualités requises pour être l'un ou l'autre de ces trois hommes, ou tous trois à la fois, doivent entrer dans le Vocabulaire de la musique, pourquoi n'y voit-on pas aussi ceux de tact fin, de délicatesse, d'énergie, & quelques autres?

C'est que Rousseau s'est contenté d'en indiquer la source. Mais si l'énergie & le tact fin ont leur principe dans la *sensibilité*, pourquoi les voit-on si rarement réunis dans le même individu?

Le don divin de la *sensibilité* est ce qui distingue l'être animé de l'automate. Mais, à l'égard des arts, n'est-il pas beaucoup de machines, même parmi les hommes?

La *sensibilité* veut de l'expérience, comme la force elle-même, & comme toutes les facultés.

On ne devient pas plus excellent juge des chefs-d'œuvre en un jour, qu'on ne devient capable de les produire ou de les exécuter.

C'est là ce qu'il n'est peut-être pas inutile de répéter à ceux qui, sans cet exercice, prononcent tous les jours, & si hardiment, sur le mérite des productions des artistes. (*De Momigny.*)

SENSIBLE, *adj.* *Accord sensible* est celui qu'on appelle autrement *accord dominant*. (Voy. Accord.) Il se pratique uniquement sur la dominante du *ton*; de-là lui vient le nom d'*accord dominant*, & il porte toujours sa note *sensible* pour tierce de cette dominante; d'où lui vient le nom d'*accord sensible*. (*J. J. Rousseau.*)

Sans doute que l'accord de septième de la dominante, que Rousseau appelle ici *accord dominant*, ne se forme qu'en partant de la dominante; mais, en employant les cordes chromatiques & les enharmoniques, on peut former des accords semblables à celui de la dominante sur telle note du ton que ce soit, & même sur les cordes chromatiques. En sorte que lorsqu'on

n'en sait pas plus que n'en ont enseigné Rameau & Rousseau, on peut prendre chacun de ces accords pour une septième de dominante, quoiqu'ils soient toute autre chose: c'est à quoi l'on n'a pas pris garde jusqu'ici, & qui est cependant bien essentiel à savoir & à distinguer. *Sol si ré fa* n'est l'accord de septième de la dominante, qu'autant que ces cordes sont prises parmi les diatoniques du ton d'*ut*.

Si l'une ou l'autre de ces cordes appartenoit à un autre genre qu'au diatonique, le ton ne seroit plus le même, ni l'accord par conséquent.

En effet, si l'accord *sol si ré fa* prend son *sol* dans le chromatique de la mineure, ton où le *sol* est septième mineure & chromatique, cet accord *sol si ré fa* ne sera plus celui de la dominante, mais celui d'une septième note chromatique.

Si le *si* de *sol si ré fa* étoit chromatique, le ton pourroit être celui de la seconde note du ton de *fa*, *sol si* ♮ *ré fa*, & non plus celui de la cinquième note du ton d'*ut*.

Je dis pourroit être, parce que ces mêmes cordes *sol si* ♮ *ré fa* pourroient appartenir encore à d'autres tons qu'à celui de *fa*, d'*ut* ou de *la*. (*De Momigny.*)

SENSIBLE (Note). (*Théorie de J. J. de Momigny.*) On nomme ainsi la septième note *diatonique* du ton, dans l'un comme dans l'autre mode; car la septième mineure de la tonique appartient au genre chromatique, en mineur comme en majeur.

Il n'y a pas de *notes sensibles*, non plus que de toniques en elles-mêmes, mais par le rapport que celles-ci ont avec les autres notes qui composent le ton conjointement avec elles.

On dit que le nom de *sensible* a été donné à cette note parce qu'elle fait sentir le ton & la tonique, sur laquelle, après l'accord de septième de la dominante, la *note sensible*, prenant le chemin le plus court, est obligée de monter. Mais ce n'est pas à cause que la *sensible* monte qu'elle est *sensible*, car elle est également *sensible* lorsqu'elle descend, comme dans l'exemple ci-dessous.

EXEMPLE.

Fa	*fa*	*fa*	*mi*	*ré*	*ut.*
Ré	*ut*	*si*	SI	*la*	*sol.*
SI	*la*	*sol*	*sol*	*fa*	*ut.*

C'est particulièrement parce qu'elle forme une fausse quinte sous la quatrième note du ton, que l'on sait, par ce rapport, qu'elle est le ton où l'on est.

Les deux demi-tons *diatoniques*, placés dans la même cadence, tels, en *ut*, que $\frac{si,\ ut}{fa\ mi}$, sont la preuve certaine que le ton est celui d'*ut*, & que le mode est majeur. Mais pour cela il faut que ces demi-tons soient tous deux diatoniques, car si l'un ou l'autre, ou tous deux étoient chromatiques, ce ne seroit plus la même chose.

Il n'est pas aisé, comme on voit, de savoir toujours bien en quel ton est une période. Pour en avoir la vraie connoissance, il faut avoir d'autres idées du ton que celles qu'on en donne communément. (Voyez NOTE SENSIBLE & TON.) (*De Momigny.*)

SEPTIÈME, *adj. pris subst.* Intervalle dissonant renversé de la seconde, & appelé, par les Grecs, *heptachordon*, parce qu'il est formé de sept sons ou de six degrés diatoniques. Il y en a de quatre sortes.

La première est la *septième mineure*, composée de quatre *tons*, trois majeurs & un mineur, & deux *semi-tons* majeurs, comme de *mi* à *ré*; & chromatiquement de dix *semi-tons*, dont six majeurs & quatre mineurs. Son rapport est de 5 à 9.

La deuxième est la *septième majeure*, composée diatoniquement de cinq *tons*, trois majeurs & deux mineurs, & d'un *semi-ton* majeur; de sorte qu'il ne faut plus qu'un *semi-ton* majeur pour faire une octave, comme d'*ut* à *si*; & chromatiquement d'onze *semi-tons*, dont six majeurs & cinq mineurs. Son rapport est de 8 à 15.

La troisième est la *septième diminuée*: elle est composée de trois *tons*, deux mineurs & un majeur, & de trois *semis-tons* majeurs, comme de l'*ut* dièse au *si* bémol. Son rapport est de 75 à 128.

La quatrième est la *septième superflue*: elle est composée de cinq *tons*, trois mineurs & deux majeurs, un *semi-ton* majeur & un *semi-ton* mineur, comme du *si* bémol au *la* dièse; de sorte qu'il ne lui manque qu'un comma pour faire une octave. Son rapport est de 81 à 160. Mais cette dernière espèce n'est point usitée en musique, si ce n'est dans quelques transitions enharmoniques.

Il y a trois accords de *septième*.

Le premier est fondamental, & porte simplement le nom de *septième*: mais quand la tierce est majeure & la *septième* mineure, il s'appelle *accord sensible* ou *dominant*. Il se compose de la tierce, de la quinte & de la *septième*.

Le second est encore fondamental, & s'appelle *accord de septième diminuée*. Il est composé de la tierce mineure, de la fausse-quinte & de la *septième diminuée*, dont il prend le nom, c'est-à-dire, de trois tierces mineures consécutives, & c'est le seul accord qui soit ainsi formé d'intervalles égaux; il ne se fait que sur la note sensible. (Voyez ENHARMONIQUE.)

Le troisième s'appelle *accord de septième superflue*. C'est un accord par supposition, formé par l'accord dominant, au-dessous duquel la basse fait entendre la tonique.

Il y a un accord de *septième & sixte*, qui n'est qu'un renversement de l'accord de neuvième. Il ne se pratique guère que dans les points d'orgue, à cause de sa dureté. (Voyez ACCORD.) (*J. J. Rousseau.*)

Septième. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Intervalles composés de sept degrés, tels que *sol fa*, qui supposent *sol la si ut ré mi fa*, ou *ut si*, qui supposent *ut ré mi fa sol la si*.

Sur toutes les *septièmes*, il n'y en a que deux qui soient harmoniques, c'est-à-dire, susceptibles d'entrer dans un véritable accord; ce sont la *septième mineure* & la *septième diminuée*.

Les *septièmes* plus grandes ou plus petites sortent de l'échelle des intervalles de l'harmonie, & appartiennent exclusivement à celle de la mélodie; d'où il faut conclure qu'il ne peut y avoir d'accord de *septième* majeure, ni d'accord de *septième* superflue. Ces dénominations n'appartiennent qu'à une théorie erronée, où l'on a confondu les intervalles harmoniques avec les mélodiques, ou les simultanés avec les successifs.

Les *septièmes ut si* & *ut si* # n'appartenant qu'à l'échelle des invervalles mélodiques, leur concours dans un accord en détruit l'harmonie & l'empêche d'être un accord.

On ne doit donc jamais considérer la *septième* majeure ou la superflue comme intervalles constitutifs d'un accord, mais comme une note de passage & de mélodie qui se fait entendre pendant la durée de cet accord.

Observation.

Dans l'harmonie, c'est la *seconde* qui est renversée de la *septième*, & dans la mélodie c'est le contraire; c'est-à-dire, que c'est la *seconde* qui est l'intervalle *direct*, & la *septième* qui est le renversé. (Voyez à mon article Harmonie, l'échelle des *intervalles*.)

On ne peut former des accords de *septième* que de trois espèces; savoir:

1°. De l'espèce qui est une tierce majeure, surmontée de deux mineures, tels que *sol si ré fa*, dans lequel la tierce majeure *sol si* est jointe aux deux tierces mineures *si ré* & *ré fa*.

C'est l'accord *sol si ré fa*, qui est le type ou le modèle de tous les accords de *septième*, qui sont pareillement constitués; car il est le seul de cette espèce, dont le genre diatonique fournisse le modèle. Mais au moyen du chromatique & de l'enharmonique, cet accord, qui ne se présente que sur la dominante du ton, se trouve sur chaque degré, soit diatonique, soit chromatique ou enharmonique.

Sol si ré fa a sa ressemblance alors, en *ut* majeur, dans *ut mi sol si* ♭, dans *ré fa* # *la ut*, dans *mi sol* # *si ré*, dans *la ut* # *mi sol* & autres; mais non pas son équivalent ou son pareil, parce que tous ces autres accords étant plus ou moins chromatiques, & formés sur d'autres degrés que le cinquième de l'octave de la tonique, aucun n'est un accord de *septième* de la dominante, quoiqu'ils offrent tous une tierce majeure, surmontée de deux mineures, comme l'accord *sol si ré fa*, & quoique chacun pourroit devenir à son tour, mais en d'autres tons, ce qu'est exclusivement en *ut* cet accord *sol si ré fa*.

Il ne faut donc pas confondre en *ut* les imitations de *sol si ré fa* avec un accord de *septième*. Se croire en *fa* par *ut mi sol si* ♭, lorsque ce *si* ♭ est chromatique; ou en *sol*, par *ré fa* # *la ut*, quand le *fa* # de cet accord est chromatique; ou en *ré*, par *la ut* # *mi sol*, quand l'*ut* # de cet accord est chromatique, c'est autant de méprises insensées; car alors aucun de ces accords n'est substitué à celui de la dominante, & ne peut en tenir lieu, ce qu'il est très-essentiel d'observer pour savoir dans quel ton est la période, où l'un ou l'autre de ces accords, ou tous ensemble se trouvent.

2°. Il est des accords de *septième* qui ont leur type dans *si ré fa la*, & qui, en conséquence, sont formés de deux tierces mineures, surmontées d'une majeure, *si ré*, *ré fa*, fa la. Cette combinaison, moins agréable que la première, peut se reproduire au moyen des cordes chromatiques & des enharmoniques sur chacun des autres degrés de l'échelle; mais, comme toute diatonique, cette combinaison n'a lieu qu'en partant de la sensible d'un ton majeur, ou sur la seconde note d'un mode mineur. On chercheroit donc en vain, parmi les sept cordes diatoniques du même ton, à reproduire son équivalent, c'est une chose impossible.

Mais avec un *fa* # chromatique, on a son imitation *fa* # *la ut mi*, qu'il faut bien se garder alors de confondre avec l'accord de *septième* de la sensible du ton de *sol*, qui est aussi *fa* # *la ut mi*, mais dans lequel *fa* # est alors *diatonique*, & non pas *chromatique*.

Au moyen du *si* ♭ chromatique, *si ré fa la* a son imitation dans *mi sol si* ♭ *ré*; mais on doit également distinguer cet accord, formé en *ut* & en partant de la troisième note du ton, d'avec celui de la sensible du ton de *fa*, qui est aussi *mi sol si* ♭ *ré*, & en apparence le même accord, malgré qu'en réalité il y ait une très-grande différence, eu égard à la hiérarchie des notes & à leur influence, qui est toujours relative au ton & aux fonctions qu'elles remplissent.

C'est parce que l'on confond ces accords, où il entre du chromatique, avec ceux qui sont entièrement diatoniques, que l'on voit mettre des modulations positives & diatoniques à la place des modulations négatives, chromatiques ou feintes.

Il est bon d'avertir les étudians que les changemens réels de ton sont rares, même dans les ouvrages des grands maîtres, qui semblent le plus prodiguer les modulations; parce que le tact délicat & fin dont ils sont doués, les préserve de mettre des transitions de ton à la place des transitions de genre.

Ce n'est donc pas par une théorie certaine qu'ils évitent ces méprises, mais par le sentiment de ce qui est bon, seul guide qui accompagne la plupart des hommes de génie, qui sentent mieux leur art qu'ils ne peuvent l'expliquer.

Il s'en faut bien que les théories aient acquis leur degré de perfection : il n'en est aucune, dans quelque art que ce soit, qui ne laisse plus ou moins à desirer à ceux qui sont capables de les bien juger.

3°. Il est enfin un accord de *septième* qui se compose de trois tierces mineures, & qu'on nomme *accord de septième diminuée*. Cet accord n'a point de type diatonique que dans le mode majeur, mais dans le mineur seulement.

C'est en *la* mineur *sol* ♯ *si ré fa*, parce qu'alors le *sol* ♯ est diatonique & non pas chromatique. Ces quatre notes, prises en *ut* majeur, forment également un accord de *septième* diminuée, non en partant de la sensible du ton, mais d'une corde chromatique qu'il imite, sans la représenter.

Il en est de même d'*ut* ♯ *mi sol si* ♭, soit en *ut* majeur, soit en *la* mineur. Il ne faut donc pas confondre ces accords de *septième* diminuée avec celui de la sensible du ton, qui est le seul où toutes les cordes soient diatoniques; mais l'on doit appliquer à cet accord, comme au précédent, les observations que l'on vient de lire.

Les autres accords de *septième* ne sont pas de vrais accords, parce que l'un ou l'autre, ou plusieurs des intervalles dont ils se composent, sont inharmoniques.

De ce nombre sont les suivans :

Fa ♯ *la* ♭ *ut mi* ♭, par sa tierce diminuée *fa* ♯ *la* ♭.

Ré fa ♯ *la* ♭ *ut*, par la même tierce diminuée, *fa* ♯ *la* ♭; & *ré* ♯ *fa* ♯ *la* ♭ *ut*, par sa tierce diminuée *fa* ♯ *la* ♭, & par la quinte diminuée *ré* ♯ *la* ♭. (Voyez RENVERSEMENT.) (*De Momigny.*)

SÉRÉNADE, *s. f.* Concert qui se donne la nuit, sous les fenêtres de quelqu'un. Il n'est ordinairement composé que de musique instrumentale; quelquefois cependant on y ajoute des voix. On appelle aussi *sérénades* les pièces que l'on compose ou que l'on exécute dans ces occasions. La mode des *sérénades* est passée depuis long-temps, ou ne dure plus que parmi le peuple, & c'est grand dommage. Le silence de la nuit, qui bannit toute distraction, fait mieux valoir la musique & la rend plus délicieuse.

Ce mot, italien d'origine, vient sans doute de *sereno*, ou du latin *serum*, le soir. Quand le concert se fait le matin ou à l'aube du jour, il s'appelle *aubade*. (*J. J. Rousseau.*)

SÉRÉNADE, en italien *serenata*. La musique de nuit, en plein air, doit son origine aux climats chauds & à l'amour. La tendresse langoureuse de l'Espagnol se soupire sur une guitare, dans les rues de Madrid, & s'exhale dans un boléro, à la clarté des étoiles. Cette *sérénade*, en solo, est un tribut particulier qu'un amant paie chaque soir à sa belle; mais à la fête de l'objet qu'il adore, il s'adjoint une troupe de musiciens, & c'est alors que la *serenata* devient un concert vocal & instrumental.

M. Van Beethoven a composé une *sérénade* dans laquelle M. Baillot a développé plusieurs des parties de son grand & admirable talent pour le violon, dans une de ses *séances musicales* à laquelle j'assistois. (Voyez SOIRÉES MUSICALES.)

Mesdames Gai & Gail viennent de donner à Paris, & au théâtre Feydeau, sous le titre de *la Sérénade espagnole*, un opéra en un acte, où M. Martin montre toute la fécondité de son talent & de son art. Il est impossible de mieux chanter, & de vaincre avec plus de facilité & de perfection des difficultés qu'on croiroit insurmontables. (*De Momigny.*)

SERINETTE. Petit orgue à manivelle, qui joue des airs sans accompagnement, & qui est destiné à l'éducation musicale des serins. (Voyez ORGUE MÉCANIQUE.)

SERPENT. Instrument à vent que l'on embouche par le moyen d'un bocal, c'est-à-dire, d'une embouchure d'ivoire ou d'argent proportionnée à l'instrument & au souffle de l'homme. C'est la basse la plus forte des instrumens à vent.

Il est appelé *serpent* à cause qu'il est replié comme le reptile qui porte ce nom, afin qu'il soit moins long & plus sous la main de celui qui en joue. Autrement ce seroit un cornet d'une dimension extraordinaire, qui ne permettroit pas d'en boucher les trous pour en hausser les tons & en former l'échelle, parce que les bras de l'instrumentiste n'y pourroient atteindre. (*De Momigny.*)

SERRÉ, *adj.* Les intervalles *serrés*, dans les genres épais de la musique grecque, sont le premier & le second de chaque tétracorde. (Voyez ÉPAIS.)
(*J. J. Rousseau.*)

SERRÉ. Comment, étant musicien, peut-on croire que les Grecs avoient pour tétracorde enharmonique *si si* ♯ *ut mi*? Est-ce qu'un tel tétracorde peut former un chant, une suite mélodique de sons?

Mais on trouve partout que le tétracorde enharmonique grec étoit si si ♯ ut mi; *pourquoi voudriez-vous avoir raison contre toutes les autorités?*

Parce que l'absurde ne peut se justifier par aucune autorité. Ce qui a causé l'erreur générale, c'est qu'on a vu un système entier dans son indication abrégée.

Voici ce que suppose cet abrégé :

Si ut, *ré* ♭ *ut*, *ré ut* ♯, *si* ♯ *ut* ♯, *ut* ♯ *ré*, *mi* ♭ *ré*, *mi ré* ♯, *ut* X *ré* ♯, *ré* ♯ *mi*. Voilà le vrai genre enharmonique *réuni* au chromatique & au diatonique; voilà le vrai genre *serré* ou *épais*; car au lieu de deux cadences mélodiques *si ut* & *ré mi*, qui forment le tétracorde diatonique, ce tétracorde enharmoni-

que, ou plutôt des trois genres réunis, en présente sept : *si ut*, *ut ré*♭, *si*♯ *ut*♯, *ut*♯ *ré*, *ré mi*♭, *ut* X *ré*♯, *ré*♯ *mi*.

De cette manière, on conçoit qu'on ait appelé *serré* ou *épais* ce genre de musique où les cadences musicales sont l'une sur l'autre, ou du moins tellement rapprochées, qu'on ne sauroit rien y ajouter. (Voyez GENRES.) (*De Momigny.*)

SESQUI. Particule souvent employée par nos anciens musiciens dans la composition des mots servant à exprimer différentes sortes de mesures.

Ils appeloient donc *sesqui-altères* les mesures dont la principale note valoit une moitié en sus de sa valeur ordinaire, c'est-à-dire, trois des notes dont elle n'auroit autrement valu que deux; ce qui avoit lieu dans toutes les mesures triples, soit dans les majeures, où la brève même sans points valoit trois semi-brèves; soit dans les mineures, où la semi-brève valoit trois minimes, &c.

Ils appeloient encore *sesqui-octave* le triple, marqué par ce signe C $\frac{9}{8}$.

Double *sesqui-quarte*, le triple marqué C $\frac{9}{4}$, & ainsi des autres. *Sesqui-diton* ou *hémi-diton*, dans la musique grecque, est l'intervalle d'une tierce majeure diminuée d'un semi-ton, c'est-à-dire, une tierce mineure. (*J. J. Rousseau.*)

SESQUI signifie trois moitiés, ou un entier & une moitié; ou, en d'autres termes, un & demi.

Dans la mesure à $\frac{3}{2}$ il y a un entier & une moitié, ou trois moitiés, parce que cette mesure contient une ronde & une blanche qui est une demi-ronde, ou trois moitiés de ronde, qui sont trois blanches.

Dans la mesure à neuf huitièmes de la ronde, qui s'indique par $\frac{9}{8}$, il y a trois moitiés de la mesure à six-huitièmes $\frac{6}{8}$, puisque la mesure à neuf huitièmes de ronde contient neuf croches divisées par trois.

On appeloit cette mesure *sesqui-octava*, parce que l'on indiquoit avec le mot *sesqui* le dénominateur de la fraction qui dans $\frac{9}{8}$ est 8, le 9 étant le numérateur, c'est-à-dire, le chiffre qui indique le nombre de notes dont l'espèce est indiquée par le chiffre au-dessous.

On nommoit *sesqui-quarta* la mesure à neuf quarts de la ronde, qui sont neuf noires $\frac{9}{4}$, parce que le 4 est le dénominateur de cette fraction.

La préposition *sesqui* est totalement bannie de la théorie des Modernes. (Voyez MESURES.) (*De Momigny.*)

SEWURI. Espèce de *calissoncini* qui est monté de quatre cordes d'acier & d'une de laiton. Cet instrument étoit en usage dans l'Arabie.

SEXTUPLE, *adj.* Nom donné assez improprement aux mesures à deux temps, composées de six notes égales, trois pour chaque temps. Ces sortes de mesures ont été appelées encore plus mal-à-propos par quelques-uns, *mesures à six temps.*

On peut compter cinq espèces de ces mesures *sextuples*, c'est-à-dire, autant qu'il y a de différentes valeurs de notes, depuis celle qui est composée de six rondes ou semi-brèves, appelées, en France, *triples de six pour un*, & qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, jusqu'à celle appelée *triple de six pour seize*, composée de six doubles croches seulement, & qui se marque ainsi : $\frac{6}{16}$.

La plupart de ces distinctions sont abolies, & en effet elles sont assez inutiles, puisque toutes ces différentes figures de notes sont moins des mesures différentes que des modifications de mouvement dans la même espèce de mesure; ce qui se marque encore mieux avec un seul mot écrit à la tête de l'air, qu'avec tout ce fatras de chiffres & de notes qui ne servent qu'à embrouiller un art déjà assez difficile en lui-même. (Voyez DOUBLE, TRIPLE, TEMPS, MESURE & VALEUR DES NOTES.) (*J. J. Rousseau.*)

SEXTUPLE. Les mesures *sextuples* étoient celles qui étoient formées de la réunion en une seule de deux mesures à trois temps simples.

Puisque ces mesures contenoient deux mesures à trois temps, & que trois & trois font six, je ne vois pas pourquoi J. J. Rousseau a dit que c'est mal-à-propos qu'on nommoit ces mesures des *mesures à six temps.*

C'est, sans doute, parce que toutes les mesures se battent à deux, à trois ou à quatre temps, que Rousseau trouvoit mauvais qu'on nommât celles-ci des *mesures à six temps.* Mais quoiqu'on batte à deux temps la mesure à $\frac{6}{8}$, en est-elle moins une mesure à six temps?

Non, assurément, puisqu'elle est la réunion en une seule de deux mesures à trois huitièmes de ronde, que l'on désigne par $\frac{3}{8}$. Nommer cette mesure, dite *sextuple*, *mesure à six temps*, n'étoit donc point commettre une inconséquence, ou lui donner une fausse dénomination; mais c'étoit, au contraire, expliquer qu'elle doit son origine à la mesure à trois temps, & qu'elle contient deux de ces mesures.

Rousseau auroit dû plutôt s'élever contre la dénomination de *triple de six pour un*, que l'on donnoit à la mesure à six rondes, désignée par $\frac{6}{1}$; car cette dénomination n'exprime pas ce que l'on veut dire. D'abord, je ne vois point de *triple* dans tout cela, puisque la mesure à six rondes n'est pas une triple mesure, mais une mesure double.

Je ne vois pas non plus à quoi s'applique le *six pour un*, car la fraction $\frac{6}{1}$ ne veut nullement dire six pour un, mais six fois l'unité. Or, l'unité étant la ronde, ces deux chiffres disent positivement que la mesure contient six rondes; mais non pas six rondes pour une ronde.

Comme le nombre ſix eſt le double de trois, on doit reconnoître que la meſure à ſix rondes eſt la réunion en une ſeule de deux meſures à trois rondes chacune $\frac{3}{1}$.

En conſéquence, on ne peut donc pas raiſonnablement dire que la meſure à ſix rondes ſoit une meſure *triple de ſix pour un*.

Il en eſt de même de la meſure prétendue *triple de ſix pour ſeize* $\frac{6}{16}$, qui n'eſt ni une meſure triple ni une meſure où ſix valent ſeize, mais une meſure qui contient ſix ſeizièmes de la ronde, qui ſont ſix doubles croches.

Les meſures triples ſont celles qui ſont formées de la réunion de trois meſures en une, telles que $\frac{9}{1}$, $\frac{9}{2}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$.

Les meſures quadruples ſont celles qui ſont formées de la réunion de quatre meſures en une, telles que $\frac{12}{1}$, $\frac{12}{2}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$.

Ayant reconnu combien il étoit avantageux de réunir ſous un même trait qui les additionne & qui les diviſe par temps, deux ou quatre, trois ou ſix notes, on a dû naturellement préférer les croches, qui offrent cette facilité aux noires & aux blanches dans leſquelles l'œil ſe perd lorſqu'elles ſont en grand nombre, parce qu'elles ne ſont pas attachées deux par deux, trois par trois, quatre par quatre ou ſix par ſix.

On a dû renoncer, en cette conſidération, à toutes les meſures qui contiennent plus de quatre noires ſimples ou pointées.

De-là la réforme du $\frac{6}{1}$, du $\frac{9}{1}$ & du $\frac{12}{1}$, & celle du $\frac{6}{2}$, du $\frac{9}{2}$ & du $\frac{12}{2}$, & même celle du $\frac{6}{4}$, du $\frac{9}{4}$ & du $\frac{12}{4}$.

Le $\frac{6}{16}$ multipliant les doubles croches ſans neceſſité, on lui ſubſtitue avec raiſon le $\frac{6}{8}$, afin de rendre le papier moins noir.

Sans l'avantage réel qui réſulte de l'emploi du *croché* par deux, ou par trois, ou par quatre, ou par ſix, on éviteroit auſſi les croches qui rendent la muſique plus compliquée & plus noire; mais les croches ſont ſi commodes pour la diviſion des temps, qu'on a dû paſſer ſur l'inconvénient inévitable qui vient de leur configuration. On doit toujours éviter de mettre des doubles à la place des ſimples, & préférer le $\frac{6}{8}$ au $\frac{6}{16}$, & même fort ſouvent le $\frac{3}{4}$ au $\frac{3}{8}$.

(*De Momigny.*)

Sextuple cr oche. Note crochée ſix fois, & qui eſt la cent-vingt-huitième partie de la ronde, quand cette *ſextuple* eſt de la première eſpèce, & par conſéquent la moitié d'une quintuple de la première eſpèce; mais quand elle eſt le tiers de celle-ci, alors elle n'eſt plus que la cent-quatre-vingt-douzième de la ronde. On ne s'en ſert preſque jamais, à moins que ce ne ſoit dans un adagio, & quand il eſt écrit à $\frac{3}{8}$ au lieu de $\frac{3}{4}$. (*De Momigny.*)

SI. Une des ſept ſyllabes dont on ſe ſert en France pour ſolfier les notes. Gui Arétin, en compoſant ſa gamme, n'inventa que ſix de ces ſyllabes, parce qu'il ne fit que changer en hexacordes les tétracordes des Grecs, quoiqu'au fond ſa gamme fût, ainſi que la nôtre, compoſée de ſept notes. Il arriva de-là que, pour nommer la ſeptième, il falloit à chaque inſtant changer les noms des autres & les nommer de diverſes manières: embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *ſi*, ſur la gamme duquel un muſicien nommé *de Nivers* fit, au commencement du ſiècle, un ouvrage exprès.

Broſſard & ceux qui l'ont ſuivi, attribuent l'invention du *ſi* à un autre muſicien nommé *Le Maire*, entre le milieu & la fin du dernier ſiècle: d'autres en font honneur à un certain *Vander-Putten*; d'autres remontent juſqu'à Jean de Muris, vers l'an 1330; & le cardinal Bona dit que, dès l'onzième ſiècle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajouta une note aux ſix de Gui, pour éviter les difficultés des muances & faciliter l'étude du chant.

Mais ſans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis, morte ſans doute avec lui, ou ſur laquelle Bona, plus récent de cinq ſiècles, a pu ſe tromper, il eſt même aiſé de prouver que l'invention du *ſi* eſt de beaucoup poſtérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de ſemblable. A l'égard de Vander-Putten, je n'en puis rien dire, parce que je ne le connois point. Reſte Le Maire, en faveur duquel les voix ſemblent ſe réunir. Si l'invention conſiſte à avoir introduit dans la pratique l'uſage de cette ſyllabe *ſi*, je ne vois pas beaucoup de raiſons pour lui en diſputer l'honneur; mais ſi le véritable inventeur eſt celui qui a vu le premier la néceſſité d'une ſeptième ſyllabe, & qui en a ajouté une en conſéquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre: car on trouve en pluſieurs endroits des écrits du P. Merſenne, la néceſſité de cette ſeptième ſyllabe, pour éviter les muances, & il témoigne que pluſieurs avoient inventé ou mis en pratique cette ſeptième ſyllabe à peu près dans le même temps, &, entre autres, Gilles Grand-Jean, maître écrivain de Sens; mais que les uns nommoient cette ſyllabe *ci*, d'autres *di*, d'autres *ni*, d'autres *ſi*, d'autres *za*, &c. Même avant le P. Merſenne, on trouve, dans un ouvrage de Banchiéri, moine Olivétan, imprimé en 1614, & intitulé *Cartella di Muſica*, l'addition de la même ſeptième ſyllabe; il l'appelle *bi* par bécarre, *ba* par bémol, & il aſſure que cette addition a été fort approuvée à Rome. De ſorte que toute la prétendue invention de Le Maire conſiſte, tout au plus, à avoir écrit ou prononcé *ſi*, au lieu d'écrire ou prononcer *bi* ou *ba*, *ni* ou *di*; & voilà avec quoi un homme eſt immortaliſé. Du reſte, l'uſage du *ſi* n'eſt connu qu'en France,

France, &, malgré ce qu'en dit le moine Banchiéri, il ne s'est pas même conservé en Italie.

(*J. J. Rousseau.*)

SI. Le mot *si* est généralement adopté maintenant pour désigner la septième corde diatonique en partant d'*ut*.

Pourquoi les Grecs n'avoient-ils que quatre noms pour solfier ?

Parce qu'ils avoient reconnu que le second tétracorde étoit conforme au premier, ce qu'ils désignoient par l'adjectif *paraphone*.

Ce qui est paraphone est donc ce qui forme un même chant sur d'autres cordes, non à l'octave, mais à la quarte l'un de l'autre, ou à la quinte, quand on disjoint les tétracordes.

La paraphonie de *si ut ré mi* étant *mi fa sol la*, on pouvoit donc solfier *mi fa sol la* sur les mêmes noms que *si ut ré mi*, ou *si ut ré mi* avec les mêmes mots que *mi fa sol la*.

Au lieu de ces syllabes ou de ces monosyllabes, les Grecs avoient *té, ta, thè, tho*, ou *té, ta, tè, tô*, qu'ils appliquoient successivement à l'un & à l'autre de ces deux tétracordes, & aux autres qui en sont tous composés, puisqu'il n'y a que sept cordes diatoniques dans les sept tétracordes diatoniques, & que toutes ces cordes se trouvent renfermées dans *si ut ré mi* & *mi fa sol la*.

C'est donc dans la vue de faire reconnoître chaque paraphonie & d'économiser trois noms, que les Anciens avoient rendu les mots, affectés à la *solmisation, mobiles*, de paraphonie en paraphonie.

Ce principe, bien compris par Gui d'Arezzo, celui-ci se demanda, sans doute : *n'y a-t-il point de paraphonie plus grande ou plus étendue que celle du tétracorde ?*

Pour répondre à cette question, il se mit sous les yeux le grand & parfait système des Anciens que voici :

Proslambanomène.	1er. tétracorde.	2e. tétracorde.
LA.	*Si ut ré mi.*	*Mi fa sol la.*
3e. tétracorde.	4e. tétracorde.	5e. tétracorde.
Si ut ré mi.	*Mi fa sol la.*	*La si♭ ut ré.*

Autrement & en abrégé :

La : si ut ré mi fa sol la si ut ré mi fa sol la si♭.
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15.

En examinant ce système, Gui s'aperçut que la *phonie*, ou la suite des sons *ut ré mi fa sol la*, avoit pour *paraphonies* l'hexacorde *sol la si ut ré mi*, & l'hexacorde *fa sol la si♭ ut ré*. En conséquence de cette découverte, il se proposa de ne plus faire muer ou déplacer les noms des notes que d'hexacorde en hexacorde.

Mais le système des Anciens commençant à *la* & finissant au *si♭*, la première paraphonie d'*ut ré mi fa sol la*, qui est *sol la si ut ré mi*, exigeoit qu'il ajoutât un *sol* au-dessous de la parhypate ou proslambanomène des Grecs, & deux cordes de plus dans le haut, à la suite de la dernière de leur système dit *parfait*.

Il falloit en outre ajouter le *si♭* dans le tétracorde *diezeugmenon* ou des disjointes, pour rendre ce tétracorde conjoint ou disjoint à volonté, selon qu'on chantoit par bémol ou par bécarre.

Dans le tétracorde synéménon ou des disjointes, le *si♭* étant bémol, on devoit également y ajouter le *si* bécarre, pour que son hexacorde *sol la si♮ ut ré mi* pût y avoir lieu.

Il résulta de-là un système composé de vingt-deux cordes différentes ; savoir :

Sol la si ut ré mi fa sol la si♭ si♮ ut ré mi
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
fa sol la si♭ si♮ ut ré mi.
15 16 17 18 19 20 21 22.

Ces cordes donnèrent les sept hexacordes

SOL LA SI UT RÉ MI, UT RÉ MI FA SOL LA, FA SOL LA SI♭ UT RÉ, SOL LA SI♮ UT RÉ MI, UT RÉ MI FA *sol la*, FA *sol la si♭ ut ré*, *sol la si♮ ut ré mi*. (Voyez SYSTÈME DE GUI.)

Il y avoit une sorte d'amélioration & de perfectionnement dans cette nouvelle manière d'envisager le système musical. Il rendoit les muances moins fréquentes, & faisoit prendre garde aux paraphonies hexacordales, dont jusque-là on n'avoit pas tenu compte.

Mais ces muances tétracordales ou hexacordales des noms des notes, qui pouvoient être utiles dans l'enfance de la musique pour faire connoître les imitations parfaites ou les paraphonies, & épargner la peine de retenir plus de quatre ou de six noms de notes, ne faisant qu'embrouiller les idées, quand la musique fut plus étendue & plus perfectionnée, il a bien fallu les abandonner, & reconnoître qu'il n'y avoit que l'octave qui permît cette répétition des sept mêmes noms ; cet intervalle étant l'unique degré auquel la paraphonie de toutes les cordes du système est naturelle & complète.

Cette muance octacordale ne pouvant avoir lieu que par l'addition d'un septième *nom* de notes, & non par l'addition d'une septième *corde*, on fut forcé d'inventer ce nom, qui fut d'abord *bi, si* ou *di*; ou *za, ba* ou *da*, selon les différens maîtres ou les différens pays, & selon que le *si* étoit bémol ou bécarre.

Le choix du nom étoit indifférent, à quelques égards ; mais il en falloit un absolument. Je dis à quelques égards, & non à tous, parce qu'il en est qui devoient faire préférer tel nom à tel autre pour la désignation de cette corde.

Par exemple, le semi-ton diatonique *mi fa* ayant

mi pour note la plus grave, il convenoit que le nom du *si*, qui est la première note du semi-ton *si ut*, finît en *i* comme le mot *mi*, afin de rappeler que *si* est à *ut*, comme *mi* est *fa*. Voilà pour l'indication du système; mais pour ce qui concerne la voix & ce qui lui est le plus avantageux, il faut convenir que *za* étoit préférable.

Aussi voyons-nous que, dans le plain-chant, le *za* est le nom du *si*♭, ce qui convient très-bien, puisqu'alors il représente le *fa*, mot avec lequel *za* est semblable, quant à sa syllabe finale.

Les Grecs avoient songé à ce qui convenoit à la voix dans le choix des voyelles des quatre monsyllabes *té ta tè to*, où ils avoient eu soin d'éviter l'*u* & l'*i*.

Les Italiens évitent l'*u*, en appelant *ut do*, lorsqu'ils solfient; mais ils n'évitent pas l'*i*, puisqu'ils disent, comme les Français, *mi* & *si*.

Les Grecs n'avoient adopté qu'une seule consonne, le T, & Gui eut la maladresse de prendre l'*f* & l'*s*, qui sont plus difficiles à prononcer & moins favorables à la voix que le T.

On m'objectera, avec raison, qu'ayant pris ces monosyllabes dans l'hymne de S. Jean-Baptiste, Gui n'eut pas à choisir, & que c'est le hasard qui les lui a fournis. Je répondrai à cela que, n'étant pas obligé de les emprunter à cette hymne, il falloit qu'il les prît ailleurs, & qu'il choisît mieux; mais l'observation vient trop tard. (Voyez Solfier.)

(*De Momigny.*)

SIAO. Instrument de musique en usage chez les Chinois. Il est formé de seize tuyaux gradués de bois de bambou.

SICILIENNE, *s. f.* Sorte d'air à danser, dans la mesure à six-quatre ou six-huit, d'un mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la gigue. (*J. J. Rousseau.*)

Sicilienne. La *sicilienne*, originaire de la Sicile, ne s'écrit plus qu'à six-huit; son caractère est déterminé par l'emploi fréquent d'une double croche, précédée d'une croche pointée & suivie d'une croche.

Ce rhythme convient à la pantomime.

(*De Momigny.*)

SIFFLET. Petit instrument qui sert à siffler, & qui est l'origine de tous les instrumens à bec.

Sifflet-de-Pan. Instrument très-ancien, dont sonnoient les bergers, & qu'on voit vendre à Paris, dans les rues, par ceux qui les font & qui en jouent. Il est composé d'une douzaine de tuyaux qui forment ordinairement la série des tons *ut ré mi fa sol la si ut ré mi fa sol.*

C'est une espèce de jeu d'orgue dont on joue avec la bouche, en lui présentant successivement les divers *sifflets* dont il se compose, & qui sont, le plus qu'il est possible, rapprochés les uns des autres.

(*De Momigny.*)

SIGNES, *s. m.* Ce sont, en général, tous les divers caractères dont on se sert pour noter la musique. Mais ce mot s'entend plus particulièrement des dièses, bémols, bécarres, points, reprises, pauses, guidons & autres petits caractères détachés, qui, sans être de véritables notes, sont des modifications des notes & de la manière de les exécuter.

(*J. J. Rousseau.*)

Signes. Les Italiens ne se servent guère du mot *signe* que pour indiquer le renvoi, *al segno*, qui signifie *au signe*, c'est-à-dire, *reprenez au signe de renvoi.*

Tout est *signe* dans l'écriture de la musique comme dans celle des langues.

La *portée* est un *signe* qui figure l'échelle des sons du grave à l'aigu.

L'*accolade* est le *signe* de l'union des parties dont l'exécution a lieu à la fois.

La *clef* est le *signe* qui révèle le secret de la position des notes sur la *portée*, & dans l'échelle ou clavier général des sons.

Les *chiffres* qui désignent la mesure sont les *signes* qui indiquent si le rhythme est binaire ou ternaire, simple ou double, triple ou quadruple.

Le *mot* ou les *mots* qui indiquent le degré de lenteur ou de vitesse du *mouvement*, sont des *signes* empruntés aux langues, & le plus souvent à la langue italienne.

Il en est de même des divers caractères des notes & des silences qui y répondent, des points, de la virgule, de la liaison, &c. (*De Momigny.*)

SILENCES, *s. m.* Signes répondant aux diverses valeurs des notes, lesquels, mis à la place de ces notes, marquent que tout le temps de leur valeur doit être passé en *silence*.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de notes différentes, depuis la maxime jusqu'à la quadruple croche, il n'y a cependant que neuf caractères différens pour les *silences*; car celui qui doit correspondre à la maxime a toujours manqué, &, pour en exprimer la durée, on double le bâton de quatre mesures équivalant à la longue.

Ces divers *silences* sont donc, 1°. le bâton de quatre mesures, qui vaut une longue; 2°. le bâton de deux mesures, qui vaut une brève ou carrée; 3°. la pause, qui vaut une semi-brève ou ronde; 4°. la demi-pause, qui vaut une minime ou blanche; 5°. le soupir, qui vaut une noire; 6°. le demi-soupir, qui vaut une croche; 7°. le quart de soupir, qui vaut

une double croche; 8°. le demi-quart de soupir, qui vaut une triple croche; 9°. & enfin le seizième demi-soupir, qui vaut une quadruple-croche. (Voyez les figures de tous ces *silences* dans les Planches.)

Il faut remarquer que le point n'a pas lieu parmi les *silences* comme parmi les notes; car, bien qu'une noire & un soupir soient d'égale valeur, il n'est pas d'usage de pointer le soupir pour exprimer la valeur d'une noire pointée; mais on doit, après le soupir, écrire encore un demi-soupir. Cependant, comme quelques-uns pointent aussi les *silences*, il faut que l'exécutant soit prêt à tout. (*J. J. Rousseau.*)

SILLET. Sorte de petit chevalet fixé & collé au haut du manche de chaque instrument à cordes, pour les relever, afin qu'elles ne portent pas sur le manche, qu'elles ne doivent pas même toucher dans leur mouvement de vibration.

Le *sillet* est ordinairement fait avec un petit morceau d'ivoire ou de bois très-dur, de l'épaisseur d'une ligne environ. (*De Momigny.*)

SIMICHON ou SIMICON. C'est le nom que la harpe ancienne portoit chez les Grecs.

SIMPLE, *s. f.* Dans les doubles & dans les variations, le premier couplet ou l'air original, tel qu'il est d'abord noté, s'appelle le *simple*. (Voyez DOUBLE & VARIATIONS.) (*J. J. Rousseau.*)

SIMPLE. On ne se sert plus du mot *double* pour *variation*, & presque plus du mot *simple* pour désigner l'air tel qu'il est, parce qu'alors il prend le nom de *thema* en italien, & de thème en français.

S'il faut beaucoup d'exercice pour exécuter des variations difficiles, il faut du vrai talent pour rendre le *simple* dans toute sa pureté & sa perfection. Il ne s'agit rien moins que de posséder l'art de tirer de son instrument les plus beaux sons qui puissent en sortir, & d'exprimer la musique avec un sentiment parfait des convenances, en y joignant la teinte de modestie & de naïveté qui convient à l'exorde. (*De Momigny.*)

SISTRE ANCIEN. C'étoit un instrument formé d'un arc de métal reployé & de figure ovale.

On en attribuoit l'invention à Isis.

SISTRE DES MODERNES. Espèce de guitare qui valoit mieux que celle qu'on y a substituée, parce qu'elle avoit un son plus nourri. Sa complication est probablement une des causes qui l'on fait presque totalement abandonner.

SISTRE DES NÈGRES. Fer garni de grelots que l'on agite pour marquer le rhythme.

SIXTE, *s. f.* La seconde des deux consonnances imparfaites, appelée par les Grecs *hexacorde*, parce que son intervalle est formé de six sons ou de cinq degrés diatoniques. La *sixte* est bien une consonnance naturelle, mais seulement par combinaison; car il n'y a point, dans l'ordre des consonnances, de *sixte* simple & directe.

A ne considérer les *sixtes* que par leurs intervalles, on en trouve de quatre sortes; deux consonnantes & deux dissonantes.

Les consonnantes sont: 1°. la *sixte mineure*, composée de trois *tons* & deux semi-tons majeurs, comme *mi ut*: son rapport est de 5 à 8. 2°. La *sixte majeure*, composée de quatre *tons* & un semi-ton majeur, comme *sol mi*: son rapport est de 3 à 5.

Les *sixtes* dissonantes sont: 1°. la *sixte diminuée*, composée de deux *tons* & trois semi-tons majeurs, comme *ut* dièse *la* bémol, & dont le rapport est de 125 à 192. 2°. La *sixte superflue*, composée de quatre *tons*, un semi-ton majeur & un semi-ton mineur, comme *si* bémol & *sol* dièse. Le rapport de cette *sixte* est de 72 à 125.

Ces deux derniers intervalles ne s'emploient jamais dans la mélodie, & la *sixte diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'harmonie.

Il y a sept accords qui portent le nom de *sixte*. Le premier s'appelle simplement *accord de sixte*. C'est l'accord parfait dont la tierce est portée à la basse. Sa place est sur la médiante du ton, ou sur la note sensible, ou sur la sixième note.

Le second s'appelle *accord de sixte-quarte*. C'est encore l'accord parfait dont la quinte est portée à la basse; il ne se fait guère que sur la dominante ou sur la tonique.

Le troisième est appelé *accord de petite-sixte*. C'est un accord de septième, dont la quinte est portée à la basse. La *petite-sixte* se met ordinairement sur la seconde note du ton, ou sur la sixième.

Le quatrième est l'accord de *sixte & quinte* ou *grande-sixte*. C'est encore un accord de septième, mais dont la tierce est portée à la basse. Si l'accord fondamental est dominant, alors l'accord de *grande-sixte* perd ce nom & s'appelle *accord de fausse-quinte*. (Voyez FAUSSE-QUINTE.) La *grande-sixte* ne se met communément que sur la quatrième note du ton.

Le cinquième est l'accord de *sixte ajoutée*: accord fondamental, composé, ainsi que celui de *grande-sixte*, de tierce, de quinte, *sixte-majeure*, & qui se place de même sur la tonique ou sur la quatrième note. On ne peut donc distinguer ces deux accords que par la manière de les sauver; car si la quinte descend & que la *sixte* reste, c'est l'accord de *grande-sixte*, & la basse fait une cadence parfaite; mais si la quinte reste & que la *sixte* monte, c'est l'accord de *sixte ajoutée*, & la basse fondamentale fait une cadence irrégulière. Or comme, après avoir frappé cet accord, on est maître de le sauver de l'une de ces deux manières, cela tient

l'auditeur en suspens sur le vrai fondement de l'accord, jusqu'à ce que la suite l'ait déterminé; & c'est cette liberté de choisir que M. Rameau appelle *double emploi.* (Voyez DOUBLE EMPLOI.)

Le sixième accord est celui de *sixte-majeure* & *fausse-quinte*, lequel n'est autre chose qu'un accord de *petite-sixte* en mode mineur, dans lequel la *fausse-quinte* est substituée à la quarte: c'est, pour m'exprimer autrement, un accord de *septième diminuée*, dans lequel la tierce est portée à la basse. Il ne se place que sur la seconde note du ton.

Enfin, le septième accord de *sixte* est celui de *sixte superflue.* C'est une espèce de *petite-sixte* qui ne se pratique jamais sur la sixième note d'un ton mineur descendant sur la dominante; comme alors la *sixte* de cette sixième note est naturellement majeure, on la rend quelquefois superflue en y ajoutant encore un dièse. Alors cette *sixte superflue* devient un accord original, lequel ne se renverse point. (Voyez ACCORD.) (*J. J. Rousseau.*)

SIXTE. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) C'est la *plus parfaite des consonnances* sous le rapport de la *variété*, comme l'*octave* l'est sous le rapport de l'*unité*; l'unisson étant mis à part, comme n'étant que la même corde, prise à la fois sur deux instrumens différens, ou doublée dans le même, comme sur la mandoline ou sur le piano, où elles sont même toutes triplées quand le piano est à trois cordes sur chaque touche.

Apeller la SIXTE *consonnance imparfaite*, parce qu'elle est douée de la faculté de consonner, comme mineure & comme majeure, c'est mal la désigner; car cette double faculté n'est pas une imperfection, c'est une qualité que la tierce possède comme elle, & d'où résulte la modalité.

En effet, s'il est deux modes, le majeur & le mineur, nous en sommes redevables à ce que la tierce & la sixte de la tonique ont la faculté de *consonner* & d'être *diatoniques* comme majeures & comme mineures.

On devroit donc distinguer les consonnances en *variables* & en *invariables*, & non en *parfaites* & *imparfaites.*

La *tierce* & la *sixte* sont les consonnances *variables*; l'*unisson* & l'*octave*, les *invariables* ou *fixes*.

La *quinte* juste est *mixte*; elle n'est ni une consonnance, ni une dissonance harmonique; ce qui fait que la fausse quinte n'est pas un intervalle inharmonique, mais harmonique, au lieu que le faux unisson ou la fausse octave, la tierce diminuée, ou la sixte superflue, ne sont que des intervalles mélodiques & non harmoniques. Cependant la sixte superflue est bien près d'être harmonique; mais la sixte ne l'est pas, & ne peut s'employer que mélodiquement & sans aucun rapport avec la note dont elle est la *sixte* diminuée; on n'en fait même pas usage comme mélodique, parce qu'on lui préfère avec raison la sixte mineure, la sixte diminuée ayant quelque chose de faux, même comme note de passage.

Si l'on fait l'essai de cet intervalle, on sentira que l'oreille préfère qu'on le lui présente comme une quinte juste que comme une sixte diminuée; car c'est ainsi qu'elle-même l'interprète naturellement, chez ceux qui sont assez musiciens pour donner aux intervalles leur véritable interprétation.

Quant à ceux qui confondent *si* ♭ avec *la* ♯, ou *la* ♯ avec *si* ♭, ils ne comptent pas encore en musique, quoiqu'ils puissent déjà en posséder le sentiment & l'exécution, parce que sa métaphysique leur est encore trop peu connue pour distinguer parfaitement les uns des autres les divers sons ou individus qui en composent la hiérarchie, selon le ton, le mode & les différens genres.

Parmi les sept accords qui portent le nom de *sixte*, tous cités par Rousseau dans l'article qui précède, on devra sans doute s'étonner de ne pas voir figurer le véritable accord, qui ne contient qu'une *sixte*, & qui est le seul qui puisse toujours s'appeler *accord de sixte*, sans rien ajouter à cette désignation.

Voici la cause de cette omission singulière. Elle est fondée sur ce que, selon les principes établis par Rameau, il n'y a point d'accord complet qui ne soit composé de deux tierces au moins, quand il est pris dans son ordre direct & fondamental.

Dans cette manière de voir, la tierce *ut mi* n'est pas un accord, non plus que la *sixte mi ut* & tous leurs semblables, soit que la tierce ou la *sixte* soit majeure ou mineure; car Rameau n'admet que deux sortes d'accords fondamentaux, les parfaits & ceux de septième.

D'après cette manière évidemment fausse d'envisager les accords, il s'ensuit que le duo n'en contient aucun qui soit complet.

Mais un accord n'est-il pas le résultat de deux ou de plusieurs choses qui s'accordent? Or, qui s'accorde mieux, au sentiment de l'oreille, que la *sixte* ou la *tierce*, qui réunissent la *variété* à l'*unité*?

Si les Anciens ne donnoient le nom d'*harmonie* qu'à l'octave, c'est qu'ils ne considéroient pas les autres intervalles comme *simultanés* dans les deux termes qui les composent, mais comme *successifs*; ces deux termes ne se faisant jamais entendre à la fois dans leur musique, où l'on ne concertoit qu'à l'unisson ou à l'octave.

Mais qui mérite mieux le nom d'*harmonie* ou d'*accord* que la *tierce* ou la *sixte* dans notre musique, où l'on concerte toujours à deux parties différentes au moins, & à la tierce & à la *sixte*?

Le premier ordre des accords se compose nécessairement de ceux qui n'ont que deux cordes différentes.

L'unisson est le premier & le plus insignifiant de ces accords, sous le rapport de la *variété*; mais c'est le

plus complet sous celui de l'*unité*. L'octave vient ensuite, & commence à joindre une *variété* très-agréable à l'*unité*. Mais c'est à la *tierce* & à la *sixte* que cette *variété* devient aussi harmonieuse que *sensible* ou distincte. (Voyez Système & Harmonie.)

Pourquoi compte-t-on un si grand nombre d'accords de *sixte* différens ?

La raison en est simple; c'est que, dans tout accord direct, le premier degré étant une tierce, dans tout accord renversé cette tierce devient nécessairement une sixte; en conséquence, le nombre des accords où il y a une *sixte* doit égaler d'abord celui des accords directs qui ont un premier renversement; ensuite celui des accords directs qui en ont un second, & enfin ceux qui en ont un troisième; parce que dans ceux qui ont deux renversemens, si la première tierce directe devient *sixte* dans le premier renversement, la seconde tierce directe devient *sixte* à son tour dans le second, & la troisième tierce directe, *sixte* dans le troisième renversement : de façon qu'un accord parfait ou un imparfait produit deux accords différens, où il y a une *sixte* dans chacun.

L'accord parfait majeur produit un accord de *sixte* mineure & tierce mineure, & un accord de *sixte* majeure & quarte juste.

L'accord parfait mineur produit un accord de *sixte* majeure & de tierce majeure, & un accord de *sixte* mineure & quarte juste.

L'accord dit *imparfait* produit un accord de *sixte* majeure & tierce mineure, & un accord de *sixte* majeure & triton.

Voilà donc déjà six accords où il y a une *sixte* dans chacun, sans compter celui de sixte majeure, toute seule, & celui de sixte mineure, toute seule aussi.

Voyez maintenant les accords de septième.

Celui de septième mineure, quinte juste & tierce majeure donne :

1°. Un accord de *sixte* fausse, quinte & tierce mineure;

2°. Un accord de *sixte* majeure, quarte juste & tierce mineure;

3°. Un accord de *sixte* majeure, triton & seconde majeure.

Celui de septième diminuée, fausse quinte & tierce mineure donne :

1°. Un accord de *sixte* majeure, fausse quinte & tierce mineure;

2°. Un accord de *sixte* majeure, triton & tierce mineure;

3°. Un accord de *sixte* majeure, triton & seconde superflue.

L'accord de septième mineure, fausse quinte & tierce mineure donne :

1°. Un accord de *sixte* majeure, quinte juste & tierce mineure;

2°. Un accord de *sixte* majeure, triton & tierce majeure;

3°. Un accord de *sixte* mineure, quarte juste & seconde majeure.

Si l'accord de septième mineure, quinte juste & tierce mineure, tel qu'est *ré fa la ut*, ou *la ut mi sol*, ou *mi sol si ré*, devoit entrer dans la liste des vrais accords, il faudroit compter encore trois accords de sixte de plus.

1°. L'accord de *sixte* majeure, quinte juste & tierce majeure;

2°. Celui de *sixte* mineure, quinte juste & tierce mineure;

3°. Celui de *sixte* majeure, quinte juste & seconde majeure.

Mais nous avons déjà dit ailleurs que tout accord de septième qui avoit une tierce majeure entre deux mineures, manquoit de l'unité nécessaire pour former un véritable tout, & que, par suite de ce défaut d'unité, produit par les deux quintes justes qu'il renferme, cet accord de septième devoit être rayé de la liste des vrais accords, malgré les préjugés qui pourront militer en sa faveur.

Il nous reste donc à examiner les accords de septième, qui ne sont pas de véritables accords, parce que l'union ne règne pas entre les divers membres dont ils se composent, se trouvant, parmi ces membres, des cordes qui forment des intervalles qui ne sont pas harmoniques.

Celui de septième mineure, fausse quinte & tierce majeure, tel que *ré fa*♯ *la*♭ *ut* est de ce nombre, par la tierce diminuée *fa*♯ *la*♭; ce qui n'empêche pas qu'on ne le mette en ligne de compte dans la nomenclature générale des accords; mais on avertit cependant qu'il ne s'emploie que sous la forme de sixte superflue, triton, & tierce majeure *la*♭ *ut ré fa*♯, parce qu'il n'y a que sous cette forme qu'il ne recèle point la tierce inharmonique & diminuée *fa*♯ *la*♭.

Ainsi l'accord de *sixte* mineure, fausse quinte & tierce diminuée *fa*♯ *la*♭ *ut ré*, & celui de *sixte* mineure, triton & seconde majeure *ut ré fa*♯ *la*♭, se retranche donc du nombre des accords praticables.

Il est cependant quelques compositeurs assez malavisés pour en avoir fait usage en certains endroits de leurs ouvrages.

L'accord de septième diminuée, fausse quinte & tierce diminuée *fa*♯ *la*♭ *ut mi*♭ donneroit :

1°. L'accord de *sixte* superflue, quinte juste & tierce majeure *la*♭ *ut mi*♭ *fa*♯;

2°. L'accord de *sixte* mineure, triton & tierce mineure *ut mi*♭ *fa*♯ *la*♭;

3°. Celui de *sixte* majeure, quarte juste & seconde superflue *mi♭ fa♯ la♭ ut.*

Mais tous ces accords sont mis au rebut, à cause de la tierce diminuée *fa♯ la♭*, qui se trouve dans chacun, hors dans *la♭ ut mi fa♯*, où elle est renversée en *sixte* superflue, ce qui permet d'en faire usage.

Mais nous ferons cependant observer que la *sixte* superflue elle-même n'est pas positivement un intervalle harmonique, quoique son effet soit délicieux, même comme intervalle mélodique, quand la sixte majeure & harmonique précède cette *sixte*, ou quand on y descend après la septième majeure.

L'accord de *sixte* superflue *la♭ ut ré fa♯*, qui contient les deux tierces majeures *la♭ ut* & *ré fa♯*, en outre de la *sixte* superflue, a encore moins d'unité que *la♭ ut mi♭ fa♯*, où l'une des deux tierces est mineure. Les Italiens, avertis par leur instinct ou leur oreille de ce défaut, sans savoir d'où il provient, évitent d'employer cet accord, qui est si peu d'accord avec lui-même.

L'accord de septième diminuée, quinte diminuée & tierce mineure *ré♯ fa♯ la♭ ut*, donneroit également trois accords de *sixtes* différentes; savoir:

1°. Celui de *sixte* majeure, fausse quinte & tierce diminuée *fa♯ la♭ ut ré♯*;

2°. Celui de *sixte* superflue, quarte maxime & tierce majeure *la♭ ut ré♯ fa♯*;

3°. Celui de *sixte* mineure, triton & seconde superflue *ut ré♯ fa♯ la♭.*

Toutes ces combinaisons n'étant pas entièrement harmoniques, mais *mixtes*, c'est-à-dire, mêlées d'intervalles *mélodiques*, on ne peut les classer dans la cathégorie des accords qu'avec les restrictions que nous faisons ici.

Si nous récapitulons maintenant ces différens accords de *sixte*, au lieu d'en trouver sept, comme le fait Rousseau, nous en trouverons vingt-neuf.

L'accord de *sixte*, soi-disant *ajoutée* à l'accord parfait, parce que Rameau avoit besoin de la considérer de cette manière, pour se tirer du mauvais pas où il s'étoit volontairement, mais imprudemment jeté, quand il posa en principe que la basse fondamentale ne procède point par degrés conjoints, n'est qu'une erreur & une subtilité, dont il est étonnant que d'habiles gens aient été la dupe; car aucun principe ne peut conduire à faire voir un accord fondamental dans celui qui n'est pas entièrement composé de tierces, l'harmonie n'ayant pour degrés directs dans son échelle que des tierces.

Il y a donc eu autant d'imprévoyance dans Rameau, quand il a établi pour règle générale, & sans exception, que la basse fondamentale devoit toujours procéder par degrés disjoints, que d'oubli du principe qu'il avoit trouvé, & d'inconséquence ou de mauvaise foi dans cette invention du *double emploi*, & de cette prétendue *sixte* ajoutée.

Il n'est aucun accord de septième du premier renversement duquel on n'eût pu dire la même chose, puisque ce n'étoit qu'une simple allégation avancée sans autre preuve que celle que, par ce moyen, la basse fondamentale ne procédoit point par degrés conjoints; ce qui ne prouvoit rien du tout, puisque c'étoit seulement montrer par quel moyen la basse fondamentale auroit pu ne pas descendre d'un degré, mais non prouver qu'une telle basse ou un tel ordre de notes est véritablement fondamental; car si l'ordre est fondamental, par cela qu'il n'offre que des tierces, il doit nécessairement perdre cette qualité, par une seconde ou une *sixte;* & ce n'est pas le besoin de tirer Rameau de l'embarras où il s'étoit jeté, qui devoit faire reculer devant une si sotte allégation & la raison & le jugement. (*De Momigny.*)

SOIRÉES ou SÉANCES MUSICALES. Concerts par souscription, que quelques artistes distingués donnent chez eux, & qui sont très-propres à propager le goût de la bonne musique.

Parmi ces réunions, les séances de M. Baillot tiennent, sans contredit, le premier rang, sous tous les rapports. Son dessein, en les établissant, étoit de former un cours de musique ancienne & moderne, depuis Corelli jusqu'à nos jours; & ce but, plein d'intérêt pour les vrais connoisseurs, est rempli au-delà de leurs espérances par la fécondité & la variété du talent de ce grand virtuose.

L'*allegro*, l'*adagio* & le *presto* n'ont pas seulement leur caractère déterminé & leur expression propre, mais chacun de ces morceaux, selon qu'il appartient à Corelli, à Geminiani, à Tartini, à Handel, à Boccherini, à Haydn, à Mozart, à Beethoven, ou à M. Baillot lui-même, prend une teinte chronologique & une couleur différente qui semblent en nommer l'auteur & en indiquer la date.

Nul ne possède à un plus haut degré que M. Baillot, l'art de se plier à tous les styles, de deviner les intentions, de rendre les gradations & de saisir toutes les nuances.

La nature l'avoit plus disposé à rendre les grands sentimens que ce qui n'est que naïf ou gracieux; mais quoique l'énergie & la noblesse de son ame entraînent M. Baillot vers le sévère & le sublime, & dans le domaine de la tristesse plutôt que dans celui de la gaîté, acteur consommé sur le violon, il fait exprimer avec une justesse admirable, même ce qui semble le plus opposé à la pente naturelle de son génie; & l'on peut dire que son archet, qu'il promène avec une perfection académique, est le sceptre du violon.

(*De Momigny.*)

LES MATINÉES MUSICALES de M. & madame Boucher attirent aussi les vrais amateurs.

L'exécution sage, soignée & brillante de madame Céleste Boucher, sur la harpe ou sur le piano-forte, excitent de justes applaudissemens.

De grandes qualités distinguent le talent de M. Boucher sur le violon, & le mettent au rang des artistes célèbres; mais les écarts qu'il se permet trop souvent, font tort à sa réputation, ou lui en donnent une à laquelle il ne devroit pas viser.

Espérons que le temps, qui calmera sa fougue, ne lui laissera plus montrer que sa chaleur, sa sensibilité profonde & son habileté rare que je lui ai vu développer avec tant d'avantage dans l'exécution de mes œuvres, qu'il embellit, & dans plusieurs autres compositions qu'il affectionne. (*De Momigny.*)

SOL. La cinquième des six syllabes inventées par l'Arétin, pour prononcer les notes de la gamme. Le *sol* naturel répond à la lettre G. (Voy. GAMME.)

SOL. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) C'est le nom de la cinquième note du ton d'*ut*, en comptant de la tonique. Elle étoit la première du système de Gui d'Arezzo, car la corde initiale de ce système, qu'il désignoit par le *gamma* des Grecs, étoit bien un *sol*, malgré qu'il lui donnât le nom d'*ut*, par la transposition des noms *ut ré mi fa sol la*, puisque la suivante en montant étoit la parhypate des Anciens, & par conséquent le *la* ou A.

Est-ce pour imiter Gui d'Arezzo que M. de Momigny propose le SOL comme la note la plus grave du système en *ut?* Non: il ne veut imiter personne, mais adopter le vrai système qui nous est offert par la nature.

Il ne veut pas que le SOL soit la première note de la gamme, car il ne la commence point par la corde la plus grave, mais par celle du milieu. Ainsi, quoique les deux tétracordes de la gamme soient:

Sol la si ut, ut ré mi fa,

il ne veut pas que l'on commence par chanter *sol la si ut*, & ensuite *ut ré mi fa*, mais

UT *si la* SOL — SOL *la si* UT — UT *ré mi* FA, *fa mi ré* UT.

Pourquoi veut-il cela?

C'est qu'il est impossible de disposer les sept notes du ton d'une manière plus naturelle & plus élémentaire. Or, si la simplicité & l'ordre sont des preuves de la bonté & de la vérité d'un système, on ne doutera point que le sien ne soit celui de la nature. (Voyez GAMME.)

Qu'est-ce qu'on fait dans cette gamme de M. de Momigny? On part de la tonique pour aller se reposer sur la dominante, après quoi l'on revient à la tonique pour repos plus grand; de-là on repart pour aller se reposer sur la quatrième note du ton, & l'on retourne à la tonique pour terminer. De cette manière, on ne quitte point l'orbite de cette tonique. En allant chercher son octave, comme on le fait dans *ut ré mi fa sol la si ut*, on sort d'une sphère pour entrer dans sa voisine, qui est toujours à son octave, quand on ne change point de ton.

Pourquoi M. de Momigny veut-il que la corde génératrice soit un *sol* plutôt qu'un *ut?*

Parce que les données de la corde appelée *ut* sont celles de *fa*, & que celles de la corde appelée *sol* sont celles du ton d'*ut*. Or, ces données étant celles de la nature & non celles de l'imagination de M. de Momigny, il faut bien que tout le monde s'y conforme, à moins que l'on ne préfère de déraisonner.

Que donne en effet la corde UT, quand on la considère comme génératrice, & que l'on écrit les différens sons qu'elle rend successivement, mais presqu'à la fois? ne donne-t-elle pas UT *ut sol ut mi sol si♭ ut ré mi fa sol la si♭?* Hé bien, ces cordes étant celles du ton de *fa* majeur, il faut bien partir de *sol* si l'on veut avoir celles du ton d'*ut* qui est le premier de tous, puisque c'est SOL qui donne *sol sol ré sol si ré fa sol la si ut ré mi fa.*

Mais, de cette manière, ce n'est plus la TONIQUE *qui est la génératrice du ton, c'est la* DOMINANTE.

Quel mal y a-t-il à cela?

La résonnance de la corde sonore étant telle, elle ne peut être autrement considérée sans une méprise que M. de Momigny relève avec raison, comme une erreur palpable. (Voyez son SYSTÈME.)

SOLFÉGE. (Voyez cet article après SOLFIER.)

SOLFIER, *v. n.* C'est, en entonnant des sons, prononcer en même temps les syllabes de la gamme qui leur correspondent. Cet exercice est celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la musique, afin que l'idée de ces différentes syllabes s'unissant, dans leur esprit, à celle des intervalles qui s'y rapportent, ces syllabes leur aident à se rappeler ces intervalles.

Aristide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient, pour *solfier*, quatre syllabes ou dénominations des notes, qu'ils répétoient à chaque tétracorde, comme nous en répétons sept à chaque octave. Ces quatre syllabes étoient les suivantes: *te, ta, thè, tho.* La première répondoit au premier son ou à l'hypate du premier tétracorde & des suivans; la seconde, à la parhypathe; la troisième, au lichanos; la quatrième, à la nète, & ainsi de suite en recommençant: manière de *solfier* qui, nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du tétracorde, & que les sons homologues gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un tétracorde à l'autre, étoient censés répétés de quarte en quarte, comme chez nous d'octave en

octave, prouve en même temps que leur génération harmonique n'avoit aucun rapport à la nôtre, & s'établissoit sur des principes tout différens.

Gui d'Arezzo ayant substitué son hexacorde au tétracorde ancien, substitua aussi, pour le *solfier*, six autres syllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces syllabes sont les suivantes, *ut ré mi fa sol la*, tirées, comme chacun sait, de l'hymne de S. Jean-Baptiste. Mais chacun ne sait pas que l'air de cette hymne, telle qu'on la chante aujourd'hui dans l'Eglise romaine, n'est pas exactement celui dont l'Arétin tira ses syllabes; puisque les sons qui les portent dans cette hymne ne sont pas ceux qui les portent dans sa gamme. On trouve dans un ancien manuscrit conservé dans la bibliothèque du Chapitre de Sens, cette hymne telle probablement qu'on la chantoit du temps de l'Arétin, & dans laquelle chacune des six syllabes est exactement appliquée au son correspondant de la gamme. (Voyez les Planches.)

Il paroît que l'usage des six syllabes de Gui ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puisque Muris témoigne avoir entendu employer, dans Paris, les syllabes *pro to do no tu a* au lieu de celles-là. Mais enfin, celles de Gui l'emportèrent & furent admises généralement en France comme dans le reste de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *solfie* seulement par les lettres de la gamme, & non par les syllabes; en sorte que la note qu'en *solfiant* nous appelons *la*, ils l'appellent A; celle que nous appelons *ut*, ils l'appellent C. Pour les notes diésées, ils ajoutent un *s* à la lettre, & prononcent cet *s is;* en sorte, par exemple, que pour *solfier ré* dièse, ils prononcent *dis*. Ils ont aussi ajouté la lettre H pour ôter l'équivoque du *si*, qui n'est B qu'étant bémol; lorsqu'il est bécarre, il est H. Ils ne connoissent, en *solfiant*, de bémol que celui-là seul; au lieu du bémol de toute autre note, ils prennent le dièse de celle qui est au-dessous; ainsi, pour *la* bémol ils *solfient* Gs; pour *mi* bémol Ds, &c. Cette manière de *solfier* est si dure & si embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en servir, & devenir toutefois grand musicien.

Depuis l'établissement de la gamme de l'Arétin, on a essayé en différens temps de substituer d'autres syllabes aux siennes. Comme la voix des trois premières est assez sourde, M. Sauveur, en changeant la manière de noter, avoit aussi changé celle de *solfier*, & il nommoit les huit notes de l'octave par les huit syllabes suivantes: *pa ra ga da so bo lo do*. Ces noms n'ont pas plus passé que les notes; mais pour la syllabe *do*, elle étoit antérieure à M. Sauveur. Les Italiens l'ont toujours employée, au lieu d'*ut*, pour *solfier*, quoiqu'ils la nomment *ut* & non pas *do*, dans la gamme. Quant à l'addition du *si*, voyez SI.

A l'égard des notes altérées par dièse ou par bémol, elles portent le nom de la note au naturel, & cela cause, dans la manière de *solfier*, bien des embarras auxquels M. de Boisgelou s'est proposé de remédier en ajoutant cinq notes pour compléter le système chromatique, & donnant un nom particulier à chaque note. Ces noms, avec les anciens, sont en tout au nombre de douze, autant qu'il y a de cordes dans ce système: savoir, *ut de ré ma mi fa fi sol be la sa si*. Au moyen de ces cinq notes ajoutées, & des noms qu'elles portent, tous les bémols & les dièses sont anéantis, comme on le pourra voir au mot SYSTÈME, dans l'exposition de celui de M. de Boisgelou.

Il y a diverses manières de *solfier*; savoir, par muances, par transposition & au naturel. (Voyez MUANCES, NATUREL & TRANSPOSITION.) La première méthode est la plus ancienne; la seconde est la meilleure; la troisième est la plus commune en France. Plusieurs nations ont gardé, dans les muances, l'ancienne nomenclature des six syllabes de l'Arétin. D'autres en ont encore retranché, comme les Anglais, qui *solfient* sur ces quatre syllabes seulement, *mi fa sol la*. Les Français, au contraire, ont ajouté une syllabe pour renfermer sous des noms différens tous les sept sons diatoniques de l'octave.

Les inconvéniens de la méthode de l'Arétin sont considérables; car, faute d'avoir rendu complète la gamme de l'octave, les syllabes de cette gamme ne signifient ni des touches fixes du clavier, ni des degrés du ton, ni même des intervalles déterminés. Par les muances, *la fa* peut former un intervalle de tierce majeure en descendant, ou de tierce mineure en montant, ou d'un semi-ton encore en montant, comme il est aisé de voir par la gamme, &c. (Voyez GAMME & MUANCES.) C'est encore pis par la méthode anglaise: on trouve à chaque instant différens intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes syllabes, & les mêmes noms de notes y reviennent à toutes les quartes, comme parmi les Grecs, au lieu de n'y revenir qu'à toutes les octaves, selon le système moderne.

La manière de *solfier* établie en France par l'addition du *si*, vaut assurément mieux que tout cela; car la gamme se trouvant complète, les muances deviennent inutiles, & l'analogie des octaves est parfaitement observée. Mais les musiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des notes toujours fixes & déterminés sur les touches du clavier; en sorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les degrés d'un ton transposé n'en ont point; défaut qui charge inutilement la mémoire de tous les dièses ou bémols de la clef, qui ôte aux noms des notes l'expression des intervalles qui leur sont propres, & qui efface enfin, autant qu'il est possible, toutes les traces de la modulation.

Ut ré ne sont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du clavier, mais telle ou telle corde du ton. Quant aux touches fixes, c'est par des lettres de l'alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appelez *ut*, je l'appelle C; celle que vous appelez

pelez *ré*, je l'appelle D. Ce ne sont pas des signes que j'invente, ce sont des signes tout établis, par lesquels je détermine très-nettement la fondamentale d'un ton. Mais ce ton une fois déterminé, dites-moi de grâce, à votre tour, comment vous nommez la tonique que je nomme *ut*, & la seconde note que je nomme *ré*, & la médiante que je nomme *mi?* car ces noms, relatifs au ton & au mode, sont essentiels pour la détermination des idées & pour la justesse des intonations. Qu'on y réfléchisse bien, & l'on trouvera que ce que les musiciens français appellent *solfier au naturel*, est tout-à-fait hors de la nature. Cette méthode est inconnue chez toute autre nation, & sûrement ne fera jamais fortune dans aucune : chacun doit sentir, au contraire, que rien n'est plus naturel que de *solfier* par transposition lorsque le mode est transposé. (*J. J. Rousseau.*)

SOLFIER. C'est entonner les sons d'un morceau de musique en les nommant chacun par leur nom.

D'où vient le verbe solfier ?

Il est formé de la réunion des deux notes *sol* & *fa*, qui sont, l'une la première note & l'autre la dernière de l'eptacorde SOL *la si ut ré mi* FA.

Pourquoi n'a-t-on pas formé ce verbe avec les notes UT & SI *plutôt qu'avec* SOL & FA?

La tonique UT & la sensible *si* devroient en effet, ou auroient du moins semblé devoir obtenir la préférence ; mais des obstacles réels & qui n'existent plus s'y opposoient dans le temps où le mot *solfier* a été adopté.

Quels étoient ces obstacles ?

Ils existoient dans le système musical, qui n'avoit point autrefois pour type la gamme *ut ré mi fa sol la si ut*, mais *sol la si ut ré mi fa*.

C'est le système hexacordal de Gui d'Arezzo qui a fait mettre le *sol* à la tête du verbe *solfier*, parce que ce système avoit ce *sol* pour corde la plus grave & pour initiale, quoiqu'en *solfiant*, ce *sol* se nommât *ut*.

Il ne s'agissoit donc point, selon les vues de ce temps, de signaler la tonique comme note principale du ton dans le mot *solfier*, mais d'indiquer la corde la plus grave du clavier général, qui étoit la *gamme* de Gui.

Il est un terme qui cadre encore mieux avec le système de Gui d'Arezzo que celui de *solfier*, qui indique l'eptacorde *sol fa*; c'est celui de *solmizare* ou *solmiser*, qui désigne l'hexacorde le plus grave du système de Gui, *sol la si ut ré mi*, dont les extrémités sont *sol* & *mi*.

Les verbes *solfier* & *solmiser* ont donc tous deux pour but d'indiquer le *sol* comme note initiale du système, & par-là ils se montrent les contemporains de celui de l'Arétin.

Ainsi il ne faut pas s'étonner que ces mots ne s'accordent pas avec la gamme des Modernes, qui est *ut ré mi fa sol la si ut*.

Pour quelles raisons les lettres de l'alphabet, employées à la désignation des cordes du système, ne répondent-elles pas non plus à la gamme ut ré mi fa sol la si ut ?

C'est que ces lettres ont été affectées à cet usage dans un temps où le système n'avoit pas encore pour type la gamme d'*ut*; autrement cet *ut*, qui est désigné par C, le seroit par A.

Voici pourquoi la lettre A répond à *la* & non à *ut*.

Quand les Latins appliquèrent les sept premières lettres de leur alphabet à désigner les sept cordes diatoniques, le système musical commençoit alors au *la*, par l'addition que l'on y avoit déjà faite de ce *la*, nommé *parhypate*, ou corde sous-principale; car avant l'adoption de cette surnuméraire ou proslambanomène, il commençoit à *si*, qui est l'initiale naturelle des sept tétracordes, rangés par ordre.

EXEMPLE.

LA	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*.
Parhypate,	Hypate,						
Note surnum.	Initiale.						
A	B	C	D	E	F	G	A.

Les Anciens commirent certainement une faute quand ils appliquèrent la lettre A au *la*. Ils eussent dû la faire répondre au *si*, puisque le *si* étoit la véritable initiale du système, & que le *la* grave n'y étoit que surnuméraire & pour former l'octave au-dessus du *la* du premier eptacorde.

L'application de la lettre A au *la*, nommée *proslambanomène*, prouve donc trois choses : la première, que cette application ne s'est faite qu'après l'addition de ce *la* au diagramme des Anciens, la seconde, que c'eût été le *si* qui se fût appelé A, si cette application eût été faite avant l'adjonction du *la*, & la troisième, qu'il n'est pas entré dans les vues des Anciens de désigner par A la tonique des sept notes *la si ut ré mi fa sol*, mais seulement la plus grave d'entr'elles, puisque cette tonique est *ut* & non *la*.

Quand Gui, l'Arétin proposa de substituer son hexacorde au tétracorde des Grecs, changea-t-il quelque chose à l'application, en usage, des lettres de l'alphabet ?

Non ; la lettre A continua de désigner le *la*; le B, le *si*; le C, l'*ut*, & ainsi de suite pour les autres.

Sous quel prétexte voulut-il opérer ce changement ?

Il s'étoit probablement dit : les Grecs ne muoient de quatre en quatre notes que parce qu'ils avoient reconnu que le tétracorde *mi fa sol la* est la vraie paraphonie de *si ut ré mi*; or (dit l'Arétin), puisque je reconnois qu'*ut ré mi fa sol la* est la paraphonie exacte de *sol la si ut ré mi*, je puis ne muer ou reporter & répéter les mêmes noms que de six en six notes au lieu

de mobiliser ces noms de quatre en quatre. De plus, comme, au moyen du *si* ♭, l'hexacorde *fa sol la si ut ré* devient une seconde paraphonie de *sol la si ut ré mi*, il s'ensuit que je simplifie le système de la *solmisation*, en proposant de ne muer que de six en six notes au lieu de muer de quatre en quatre.

En effet, la *solmisation* gagnoit beaucoup en adoptant l'hexacorde, puisqu'il diminuoit de moitié le nombre des *muances*.

Alors s'établit, non sans peine, le système de Gui.

Mais pour commencer par *sol*, il falloit ajouter une corde au-dessous de l'hypo-proslambanomène, & par conséquent une seconde note surnuméraire. Une semblable innovation dut blesser l'orgueil qui s'irrite d'une loi nouvelle, quelque juste qu'elle soit, & les préjugés qui ne veulent pas changer de manière de voir.

Malgré les obstacles suscités par la jalousie & l'esprit de contradiction, le SOL se plaça au bas du système comme en étant la corde initiale.

Pour lui imprimer son cachet, il semble que Guido, dont le nom commençoit par un G, auroit dû désigner ce premier *sol* ou système par G; mais il le désigna par le *gamma* des Grecs, probablement parce que le mot *gamma* signifiant, en latin, une *borne* qu'on pose à un champ, qui a la forme du gamma ou qui porte cette lettre, elle convenoit parfaitement à ce *sol*, qui étoit la borne de la voie musicale. De-là nous est venu le mot gamme, qui sert maintenant à désigner l'octacorde tonique de chaque ton différent.

Mais le système de *solmisation* de Gui, quoique évitant une muance sur trois, devenant chaque jour plus embrouillante par la complication qui résultoit des progrès que faisoit la musique, il fallut enfin renoncer à la mutation hexacordale, comme on avoit renoncé à la tétracordale, & en venir à ne mobiliser les noms des notes que d'octave en octave, la seule paraphonie générale & complète n'ayant lieu qu'après sept degrés diatoniques consécutifs.

Observation.

Le *si* ne fut point une note ajoutée au système musical, mais un *nom* seulement, ajouté aux six noms *ut ré mi fa sol la* : ce qui est très-différent.

Le système musical a toujours été ce qu'il est; mais il étoit réservé à l'auteur de cet article, qui a achevé d'en faire la découverte, de le faire connoître en entier.

Les sept lettres, A B C D E F G, employées à désigner les sept cordes diatoniques, prouvent d'une manière irréplicable que les sept cordes diatoniques étoient connues; mais les six noms, *ut ré mi fa sol la*, prouvent en même temps que la *solmisation* s'étoit bornée à en nommer six seulement, procédant de paraphonie en paraphonie hexacordale, & non d'octave en octave.

La musique à plusieurs parties, résultat naturel de la découverte de l'harmonie, devoit nécessairement faire renoncer à toute autre muance qu'à celle de l'octave; mais de ce qu'on muoit de tétracorde en tétracorde, ou d'hexacorde en hexacorde, il ne s'ensuit pas que le système diatonique ne fût d'abord composé que de quatre notes & ensuite que de six; car la méthode de *solmisation* ou la manière différente adoptée, selon le temps & les lumières, pour *solfier*, n'a rien de commun avec le système musical, qu'il faut bien se garder de confondre avec la *solmisation*. En conséquence, quand on dit, *improprement*, que tel musicien a ajouté une corde nouvelle au système, cela ne signifie donc pas que cette corde ait étendu ce système, mais qu'il a mis une corde de plus à l'instrument dont il jouoit.

Quand les Grecs ajoutèrent la parhypate, ils n'inventèrent rien dans le système musical, ils n'ajoutèrent rien au clavier général de la musique; mais ils mirent une corde de plus au grave de leur clavier particulier. Autrement il faudroit dire que chaque chanteur qui gagne une note de plus à l'aigu ou au grave de sa voix, étend alors d'un degré le système musical. On sent toute l'absurdité d'une semblable proposition.

Personne au monde ne peut ajouter quoi que ce soit au système musical. On ne peut qu'apprendre à le connoître plus complétement, & à l'expliquer d'une manière plus naturelle & plus vraie.

Nul n'auroit plus de droit que moi à dire que j'ai étendu le système musical, puisque je fais connoître que le nombre de ses cordes, que l'on croyoit réduit à dix-sept, se monte à vingt-sept, sans compter les octaves ou répliques. Mais je serois un impertinent & un sot, si je m'avisois de croire pour cela que j'aie rien ajouté à la musique; c'est à mes connoissances sur ce système, & aux connoissances générales, que j'ai ajouté ces dix degrés de lumière de plus, & non pas à ce système, immuable comme son auteur, qui est Dieu, ou, si l'on veut, la nature.

Malgré que Rousseau ait dit que *solfier au naturel* est tout-à-fait hors de nature, & que cette méthode ne feroit jamais fortune dans aucune nation, elle est presque la seule qui soit généralement mise en pratique dans le monde musical. Ce n'est pas la seule prédiction de Rousseau qui n'obtient pas son accomplissement.

Il faut cependant convenir qu'il a raison, à quelques égards, quand il insiste pour qu'on transpose, parce qu'au moyen de la transposition, toute tonique d'un mode majeur se nomme *ut*, toute dominante *sol*, toute sensible *si*; ce qui est d'un avantage réel pour guider l'esprit, & pour avoir une idée plus nette du ton & de la hiérarchie des cordes du système.

Mais ce que les praticiens ont considéré uniquement & par-dessus tout, dans l'étude de l'exécution de la musique, c'est de n'avoir pas besoin de raison-

ner; car le raisonnement est pour eux la chose la moins familière & la plus difficile.

Raisonnoit-on davantage, lorsqu'on transposoit, qu'à présent qu'on ne transpose plus?

Non; mais il faudroit raisonner maintenant si l'on vouloit transposer, parce que les modulations chromatiques s'étant extrêmement multipliées, on ne peut les confondre sans inconvénient avec les diatoniques, pour lesquelles seules on doit transposer.

Les modulations chromatiques n'étant point des changemens de ton, mais des passages d'un genre à l'autre, si on les traite comme des transitions de ton, elles auront non-seulement l'inconvénient d'une méprise & d'une fausse interprétation des cordes chromatiques, mais celui de faire changer de tonique à chaque instant, & de rendre la musique infiniment plus compliquée & plus difficile à *solfier* ainsi qu'au naturel.

En *solfiant* sans transporter les noms des notes, on a l'avantage de ne pas être obligé de savoir distinguer une transition feinte d'une réelle, & celui de ne pas être obligé de savoir lire sur sept clefs différentes; ce qui évite à la fois deux difficultés beaucoup plus grandes & plus réelles que celle de faire des bémols, des dièses ou des bécarres.

Je dis *solfier* sur sept clefs différentes, parce qu'en effet il y en a sept, réunies sous les trois noms de *fa*, d'*ut* & de *sol*. (Voyez CLEF & TRANSPOSITION.)
(*De Momigny.*)

SOLFÉGE, en italien *solfeggio*, & *solfeggi* au pluriel. Livre élémentaire qui sert à apprendre la musique, en la solfiant.

Donner l'explication des signes avec lesquels on écrit la musique, & une suite de leçons graduées, telles sont les idées d'après lesquelles on a composé tous les *solféges*. Ces idées sont celles qu'on devoit avoir, sans doute; mais si l'on étoit arrivé à une époque où des découvertes réelles & importantes exigeassent une nouvelle manière d'envisager le discours musical; s'il étoit prouvé que jusqu'ici l'analyse de ce discours eût été mal faite ou entièrement négligée; si l'on avoit acquis la certitude que l'on n'eût que très-imparfaitement compris ce que sont les genres, la mesure & le système général de la musique; si une nouvelle théorie de la musique étoit devenue nécessaire, comme il a été nécessaire d'expliquer le système de l'Univers d'après des principes plus simples, plus naturels & mieux raisonnés; on sent combien il seroit précieux que celui qui auroit fait toutes ces découvertes se fût occupé lui-même d'appliquer sa doctrine à un ouvrage propre par sa nature à fournir les moyens d'en bien développer tous les élémens. C'est là précisément ce qu'a fait M. de Momigny dans le nouveau *Solfége*, où le phrasé est réduit en principe.

Voici l'historique très-abrégé de cet ouvrage, dont les destins ne sont pas indifférens aux progrès de l'art dont traite ce Dictionnaire.

M. de Momigny voyant que les vérités nouvelles répandues dans son *Cours complet d'Harmonie & de Composition* ne fructifioient que peu ou point, s'imagina que, s'il pouvoit les rendre populaires, en les adaptant à un *solfége*, elles deviendroient beaucoup plus utiles, & se répandroient bien plus généralement & avec plus de facilité.

Mais il falloit trouver un établissement public où l'on enseignât cette doctrine, pour qu'elle pût se propager. La maison établie à Écouen, pour l'éducation des filles des membres de la Légion-d'honneur, fixa les regards de M. de Momigny, & il confia son plan & ses vues à M. le comte de Lacépède, alors grand-chancelier de la Légion-d'honneur, chargé de la surveillance de cet établissement. M. le comte de Lacépède approuva les principes de M. de Momigny en homme capable de les entendre & de les juger, & fit mettre le *Solfége* de M. de Momigny au nombre des ouvrages qui devoient servir à l'enseignement des filles des membres de la Légion-d'honneur.

Cinquante exemplaires furent pris à cet effet. Il fut convenu, en outre, que les maîtresses de musique, qui devoient être prochainement nommées, apprendroient de M. de Momigny le moyen de se servir de cet ouvrage, pour leur éviter la peine que des principes nouveaux, étrangers à leurs études, auroient pu leur donner au premier abord.

Par des causes inutiles à indiquer, la nomination de ces maîtresses n'eut pas lieu, & la vérité ne fut point retirée du puits où M. de Momigny l'avoit placée, ce qui est vraiment très-malheureux pour lui, & surtout pour les progrès des lumières.

Il ne pouvoit présenter son *Solfége* au Conservatoire, puisque celui de cet établissement avoit été composé, depuis peu de temps, par ses membres principaux.

D'ailleurs, destiné à l'enseignement des demoiselles, il étoit différemment conçu à plusieurs égards, qu'il ne l'eût été pour un Conservatoire de musique; mais telle forme qu'il eût eu, & fût-il tombé du Ciel, il eût été refusé.

Sacrifier son amour-propre & ses intérêts, est un effort plus qu'humain, qu'il est beau d'espérer de quelques individus très-rares, mais qu'on ne doit attendre d'aucune corporation.

Aussi M. de Momigny renonça-t-il même à demander à ces professeurs qu'ils approuvassent sa doctrine; car il sentit que ceux-ci ne pouvoient l'apprécier qu'en l'étudiant, & en reconnoître la bonté sans se condamner à l'enseigner eux-mêmes; genre de supplice auquel on ne se soumet qu'en faveur d'un inventeur enterré depuis long-temps, & qui ne peut jouir de sa gloire.

La récompense ordinaire des innovateurs est une suite d'injustices & de persécutions.

Ce qui distingue le plus essentiellement le *Solfége* de M. de Momigny, c'est moins son accompagnement de piano & ses leçons de vocalisation, quoique de fort bon goût, que les lumières nouvelles & la véritable instruction qu'il renferme. (Voyez son SYSTÈME.)

SOLO, *adj. pris substantiv.* Ce mot italien s'est francisé dans la musique, & s'applique à une pièce ou à un morceau qui se chante à voix seule, ou qui se joue sur un seul instrument avec un simple accompagnement de basse ou de clavecin; & c'est ce qui distingue le *solo* du *récit*, qui peut être accompagné de tout l'orchestre. Dans les pièces appelées *concerto*, on écrit toujours le mot *solo* sur la partie principale, quand elle récite. (*J. J. Rousseau.*)

SON, *s. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air par la collision d'un corps frappé par un autre parvient jusqu'à l'organe auditif, elle y produit une sensation qu'on appelle *bruit*. (Voyez BRUIT.) Mais il y a un bruit résonnant & appréciable qu'on appelle *son*. Les recherches sur le *son* absolu appartiennent au physicien. Le musicien n'examine que le *son* relatif; il l'examine seulement par ses modifications sensibles; & c'est selon cette dernière idée que nous l'envisageons dans cet article.

Il y a trois objets principaux à considérer dans le *son*; le ton, la force & le timbre. Sous chacun de ces rapports le *son* se conçoit comme modifiable: 1°. du grave à l'aigu; 2°. du fort au foible; 3°. de l'aigre au doux, ou du sourd à l'éclatant, & réciproquement.

Je suppose d'abord, quelle que soit la nature du *son*, que son véhicule n'est autre chose que l'air même: premièrement, parce que l'air est le seul corps intermédiaire de l'existence duquel on soit parfaitement assuré, entre le corps sonore & l'organe auditif; qu'il ne faut pas multiplier les êtres sans nécessité; que l'air suffit pour expliquer la formation du *son*; &, de plus, parce que l'expérience nous apprend qu'un corps sonore ne rend pas de *son* dans un lieu tout-à-fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aisément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans ce article.

La résonnance du *son*, ou, pour mieux dire, sa permanence & son prolongement, ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient sans cesse frapper l'organe auditif & prolonge ainsi la sensation du *son*. Mais il n'y a point de manière plus simple de concevoir cette durée, qu'en supposant dans l'air des vibrations qui se succèdent, & qui renouvellent ainsi à chaque instant l'impression. De plus, cette agitation de l'air, de quelqu'espèce qu'elle soit, ne peut être produite que par une agitation semblable dans les parties du corps sonore: or, c'est un fait certain que les parties du corps sonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un violoncelle dans le temps qu'on tire du *son*, on le sent frémir sous la main, & l'on voit bien sensiblement durer les vibrations de la corde jusqu'à ce que le *son* s'éteigne. Il en est de même d'une cloche qu'on fait sonner en la frappant du batail; on la sent, on la voit même frémir, & l'on voit sautiller les grains de sable qu'on jette sur la surface. Si la corde se détend, ou que la cloche se fende, plus de frémissement, plus de *son*. Si donc cette cloche ni cette corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont elles-mêmes, on ne sauroit douter que le *son*, produit par les vibrations du corps sonore, ne se propage par des vibrations semblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci supposé, examinons premièrement ce qui constitue le rapport des *sons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Lasus d'Hermione, de même que le pythagoricien Hyppase de Métapont, pour calculer les rapports des consonnances, s'étoient servis de deux vases semblables & résonnant à l'unisson; que laissant vide l'un des deux, & remplissant l'autre jusqu'au quart, la percussion de l'un & de l'autre avoit fait entendre la consonnance de la quarte; que, remplissant ensuite le second jusqu'au tiers, puis jusqu'à la moitié, la percussion des deux avoit produit la consonnance de la quinte, puis de l'octave.

Pythagore, au rapport de Nicomaque & de Censorin, s'y étoit pris d'une autre manière pour calculer les mêmes rapports. Il suspendit, disent-ils, aux mêmes cordes sonores différens poids, & détermina les rapports des divers *sons* sur ceux qu'il trouva entre les poids tendans; mais les calculs de Pythagore sont trop justes pour avoir été faits de cette manière, puisque chacun sait aujourd'hui, sur les expériences de Vincent Galilée, que les *sons* sont entr'eux, non comme les poids tendans, mais en raison sous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le monocorde, appelé par les Anciens *canon harmonicus*, parce qu'il donnoit la règle des divisions harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux cordes de même métal, égales & également tendues, forment un unisson parfait en tout sens: si les longueurs sont inégales, la plus courte donnera un *son* plus aigu, & fera aussi plus de vibrations dans un temps donné; d'où l'on conclut que la différence des *sons* du grave à l'aigu ne procède que de celle des vibrations faites dans un espace de temps par les cordes ou corps sonores qui les font entendre. Ainsi l'on exprime les rapports des *sons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On fait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des cordes, toutes choses

d'ailleurs égales, sont toujours réciproques aux longueurs. Ainsi, une corde double d'une autre ne fera, dans le même temps, que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci; & le rapport des *sons* qu'elles feront entendre s'appelle *octave*. Si les cordes sont comme 3 & 2, les vibrations seront comme 2 & 3; & le rapport des *sons* s'appellera *quinte*, &c. (Voyez Intervalle.)

On voit par-là qu'avec des chevalets mobiles, il est aisé de former sur une seule corde des divisions qui donnent des *sons* dans tous les rapports possibles, soit entr'eux, soit avec la corde entière. C'est le monocorde dont je viens de parler. (Voyez Monocorde.)

On peut rendre des *sons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux cordes de longueur égale ne forment pas toujours l'unisson; car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en temps égaux, & conséquemment donnera un *son* plus grave. (Voyez Corde.)

Il est aisé d'expliquer sur ces principes la construction des instrumens à cordes, tels que le clavecin, le tympanon, & le jeu des violons & basses, qui, par différens accourcissemens des cordes sous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diversité des *sons* qu'on tire de ces instrumens. Il faut raisonner de même pour les instrumens à vent: les plus longs forment des *sons* plus graves, si le vent est égal. Les trous, comme dans les flûtes & hautbois, servent à les raccourcir pour rendre les *sons* plus aigus. En donnant plus de vent on les fait octavier, & les *sons* deviennent plus aigus encore. La colonne d'air forme alors le corps sonore, & les divers tons de la trompette & du cor de chasse ont les mêmes principes que les *sons* harmoniques du violoncelle & du violon, &c. (Voyez Sons harmoniques.)

Si l'on fait résonner avec quelque force une des grosses cordes d'une viole ou d'un violoncelle, en passant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra distinctement, pour peu qu'on ait l'oreille exercée & attentive, outre le *son* de la corde entière, au moins celui de son octave, celui de l'octave de sa quinte, & celui de la double octave de sa tierce: on verra même frémir, & l'on entendra résonner toutes les cordes montées à l'unisson de ces *sons*-là. Ces *sons* accessoires accompagnent toujours un *son* principal quelconque; mais quand ce *son* principal est aigu, les autres y sont moins sensibles. On appelle ceux-ci les harmoniques du *son* principal: c'est par eux, selon M. Rameau, que tout *son* est appréciable, & c'est en eux que lui & M. Tartini ont cherché le principe de toute harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voyez Harmonie & Système.)

Une difficulté qui reste à expliquer dans la théorie du *son*, est de savoir comment deux ou plusieurs *sons* peuvent se faire entendre à la fois. Lorsqu'on entend, par exemple, les deux *sons* de la quinte, dont l'un fait deux vibrations tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même masse d'air peut fournir, dans un même temps, ces différens nombres de vibrations distincts l'un de l'autre, & bien moins encore lorsqu'il se fait ensemble plus de deux *sons* & qu'ils sont tous dissonans entr'eux. Mengoli & les autres se tirent d'affaire par des comparaisons. Il en est, disent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, & dont les différens cercles qu'elles produisent se croisent sans se confondre. M. de Mairan donne une explication plus philosophique. L'air, selon lui, est divisé en particules de diverses grandeurs, dont chacune est capable d'un ton particulier, & n'est susceptible d'aucun autre: de sorte qu'à chaque *son* qui se forme, les particules d'air qui lui sont analogues s'ébranlent seules, elles & leurs harmoniques, tandis que toutes les autres restent tranquilles jusqu'à ce qu'elles soient émues à leur tour par les *sons* qui leur correspondent. De sorte qu'on entend à la fois deux *sons*, comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties, ils affectent l'organe en différens points.

Ce système est ingénieux; mais l'imagination se prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur & en mobilité, qui devroient être répandues dans chaque point de l'espace, pour être toujours prêtes, au besoin, à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *sons* possibles. Quand elles sont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en les frappant plusieurs ensemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la sensation de chacune en particulier. Il semble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la résoudre: on allègue en vain l'exemple de la lumière dont les rayons se croisent dans un point sans confondre les objets; car, outre qu'une difficulté n'en résout pas une autre, la parité n'est pas exacte, puisque l'objet est vu sans exciter dans l'air un mouvement semblable à celui qu'y doit exciter le corps sonore pour être ouï. Mengoli sembloit vouloir prévenir cette objection, en disant que les masses d'air chargées, pour ainsi dire, de différens *sons*, ne frappent le tympan que successivement, alternativement, & chacune à son tour; sans trop songer à quoi il occuperoit celles qui sont obligées d'attendre que les premières aient achevé leur office, ou sans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups successifs, peut distinguer ceux qui appartiennent à chaque *son*.

A l'égard des harmoniques qui accompagnent un *son* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente; car sitôt qu'on expliquera comment plusieurs *sons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomène des harmoniques. En effet, supposons qu'un *son* mette en mouvement les particules d'air susceptibles du même *son*, & les particules susceptibles

de *sons* plus aigus à l'infini ; de ces diverses particules, il y en aura dont les vibrations commençant & finissant exactement avec celles du corps sonore, seront sans cesse aidées & renouvelées par les siennes : ces particules seront celles qui donneront l'unisson. Vient ensuite l'octave, dont deux vibrations, s'accordant avec une du *son* principal, en sont aidées & renforcées seulement de deux en deux, par conséquent l'octave sera sensible, mais moins que l'unisson : vient ensuite la douzième ou l'octave de la quinte, qui fait trois vibrations précises pendant que le *son* fondamental en fait une ; ainsi, ne recevant un nouveau coup qu'à la troisième vibration, la douzième sera moins sensible que l'octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la seconde. En suivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvelés, & par conséquent les harmoniques toujours moins sensibles, jusqu'à ce que les rapports se composent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, & que les vibrations ayant le temps de s'éteindre avant d'être renouvelées, l'harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin, quand le rapport cesse d'être rationnel, les vibrations ne concourent jamais; celles du *son* plus aigu, toujours contrariées, sont bientôt étouffées par celles de la corde, & ce *son* aigu est absolument dissonant & nul. Telle est la raison pourquoi les premiers harmoniques s'entendent, & pourquoi tous les autres *sons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop sur la première qualité du *son*; passons aux deux autres.

II. La force du *son* dépend de celle des vibrations du corps sonore ; plus ces vibrations sont grandes & fortes, plus le *son* est fort & vigoureux & s'entend de loin. Quand la corde est assez tendue, & qu'on ne force pas trop la voix ou l'instrument, les vibrations restent toujours isochrones, & par conséquent le ton demeure le même, soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le *son* ; mais en râclant trop fort de l'archet, en relâchant trop la corde, en soufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'identité du ton ; & c'est une des raisons pourquoi, dans la musique française, où le premier mérite est de bien crier, on est plus sujet à chanter faux que dans l'italienne, où la voix se modère avec plus de douceur.

La vitesse du *son*, qui sembleroit dépendre de sa force, n'en dépend point. Cette vitesse est toujours égale & constante, si elle n'est accélérée ou retardée par le vent, c'est-à-dire, que le *son*, fort ou foible, s'étendra toujours uniformément, & qu'il fera toujours dans deux secondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamsteed, le *son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une seconde, & au Pérou 174 toises, selon M. de la Condamine. Le P. Mersenne & Gassendi ont assuré que le vent favorable ou contraire n'accéléroit ni ne retardoit le *son* : depuis les expériences que Derham & l'Académie des Sciences ont faites sur ce sujet, cela passe pour une erreur.

Sans ralentir sa marche, le *son* s'affoiblit en s'étendant, & cet affoiblissement, si la propagation est libre, qu'elle ne soit gênée par aucun obstacle ni ralentie par le vent, suit ordinairement la raison du carré des distances.

III. Quant à la différence qui se trouve encore entre les *sons* par la qualité du timbre, il est évident qu'elle ne tient ni au degré d'élévation, ni même à celui de force. Un hautbois aura beau se mettre à l'unisson d'une flûte, il aura beau radoucir le *son* au même degré, le *son* de la flûte aura toujours je ne sais quoi de moelleux & de doux, celui du hautbois je ne sais quoi de rude & d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde ; sans parler de la diversité du timbre des voix. (Voyez Voix.) Il n'y a pas un instrument qui n'ait le sien particulier, qui n'est point celui de l'autre, & l'orgue seul a une vingtaine de jeux, tous de timbre différent. Cependant personne que je sache n'a examiné le *son* dans cette partie, laquelle, aussi bien que les autres, se trouvera peut-être avoir ses difficultés ; car la qualité du timbre ne peut dépendre ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps sonore une troisième cause différente de ces deux, pour expliquer cette troisième qualité du *son* & ses différences ; ce qui, peut-être, n'est pas trop aisé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoiqu'en différentes proportions, dans l'objet de la musique, qui est le *son* en général.

En effet, le compositeur ne considère pas seulement si les sons qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus, mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, sourds ou éclatans ; & il les distribue à différens instrumens, à diverses voix, en récits ou en chœurs, aux extrémités ou dans le *medium* des instrumens ou des voix, avec des *doux* ou des *forts*, selon les convenances de tout cela.

Mais il est vrai que c'est uniquement dans la comparaison des *sons* du grave à l'aigu que consiste toute la science harmonique : de sorte que, comme le nombre des *sons* est infini, l'on peut dire, dans le même sens, que cette science est infinie dans son objet. On ne conçoit point de bornes précises à l'étendue des *sons* du grave à l'aigu, & quelque petit que puisse être l'intervalle qui est entre deux *sons*, on le concevra toujours divisible par un troisième *son*; mais la nature & l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la musique. On trouve bientôt dans les instrumens les bornes des *sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu. Alongez ou raccourcissez jusqu'à un certain point une corde sonore, elle n'aura plus de *son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une flûte ou d'un tuyau d'orgue, ni sa longueur ; il y a des bornes, passé lesquelles ni l'un ni l'autre ne résonne plus. L'inspiration a aussi sa mesure & ses lois. Trop foible, elle ne rend point de *sons*;

trop forte, elle ne produit qu'un cri perçant qu'il est impossible d'apprécier. Enfin, il est constaté par mille expériences que tous les *sons* sensibles sont renfermés dans une certaine latitude, passé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne sont plus aperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque sorte fixé les limites, & selon ses observations rapportées par M. Diderot dans ses *Principes d'acoustique*, tous les *sons* sensibles sont entre les nombres 30 & 7552 : c'est-à-dire que, selon ce grand géomètre, le *son* le plus grave, appréciable à notre oreille, fait trente vibrations par seconde, & le plus aigu 7552 vibrations dans le même temps : intervalle qui renferme à peu près huit octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *sons*, qu'il n'y en a dans leur infinité possible qu'un très-petit nombre qui puissent être admis dans le système harmonieux; car tous ceux qui ne forment pas des consonnances avec les *sons* fondamentaux, ou qui ne naissent pas, médiatement ou immédiatement, des différences de ces consonnances, doivent être proscrits du système. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on suppose aujourd'hui le nôtre, il est pourtant borné à douze *sons* seulement dans l'étendue d'une octave, desquels douze toutes les autres octaves ne contiennent que des répliques. Que si l'on veut compter toutes ces répliques pour autant de *sons* différens, en les multipliant par le nombre des octaves auquel est bornée l'étendue des *sons* appréciables, on trouvera 96 en tout, par le plus grand nombre de *sons* praticables dans notre musique sur un même *son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même précision le nombre des *sons* praticables dans l'ancienne musique; car les Grecs formoient pour ainsi dire autant de systèmes de musique, qu'ils avoient de manières différentes d'accorder leurs tétracordes. Il paroît par la lecture de leurs traités de musique, que le nombre de ces manières étoit grand & peut-être indéterminé. Or, chaque accord particulier changeoit les *sons* de la moitié du système, c'est-à-dire, des deux cordes mobiles de chaque tétracorde. Ainsi, l'on voit bien ce qu'ils avoient de *sons* dans une seule manière d'accord; mais on ne peut calculer au juste combien ce nombre se multiplioit dans tous les changemens de genre & de mode qui introduisoient de nouveaux *sons*.

Par rapport à leurs tétracordes, ils distinguoient les *sons* en deux classes générales; savoir : les *sons* stables & fixes dont l'accord ne changeoit jamais, & les *sons* mobiles dont l'accord changeoit avec l'espèce du genre. Les premiers étoient huit en tout; savoir : les deux extrêmes de chaque tétracorde & la corde proslambanomène; les seconds étoient aussi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *sons* voisins quelquefois se confondoient en un, & quelquefois se séparoient.

Ils divisoient derechef, dans les genres épais, les *sons* stables en deux espèces, dont l'une contenoit trois *sons* appelés *apycni* ou *non-serrés*, parce qu'ils ne formoient au grave ni semi-ton, ni moindres intervalles; ces trois *sons apycni* étoient la proslambanomène, la nète-synnéménon & la nète hyperboléon. L'autre espèce portoit le nom de *sons barypycni* ou *sous-serrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits intervalles : les *sons barypycni* étoient au nombre de cinq; savoir : l'hypate-hypaton, l'hypate-méson, la mèse, la paramèse & la nète-diézeugménon.

Les *sons* mobiles se subdivisoient pareillement en *sons mésopycni* ou moyens dans le serré, lesquels étoient aussi cinq en nombre; savoir : le second, en montant, de chaque tétracorde; & en cinq autres *sons* appelés *oxypycni* ou *sur-aigus*, qui étoient le troisième, en montant, de chaque tétracorde. (Voyez TÉTRACORDE.)

A l'égard des douze *sons* du système moderne, l'accord n'en change jamais, & ils sont tous immobiles. Brossard prétend qu'ils sont tous mobiles, fondé sur ce qu'ils peuvent être altérés par dièse ou par bémol; mais autre chose est de changer de corde, & autre chose de changer l'accord d'une corde.

(*J. J. Rousseau.*)

SON. Comme c'est par le fluide lumineux que les objets extérieurs se manifestent à notre vue; c'est par l'air que ces objets révèlent leur présence à notre ouïe.

Mais la lumière semble venir frapper les objets & recevoir l'empreinte qu'elle apporte à nos yeux; au lieu que ce sont les objets qui frappent l'air & le font résonner en conséquence de leur nature & de la force de leur action.

Tous les corps ne sont pas sonores au même point, mais en raison de la mobilité de leurs particules.

Pour avoir des *sons*, il faut des corps élastiques, de l'air & du mouvement.

Les *sons* de l'échelle musicale ne doivent pas être considérés uniquement dans leurs différentes qualités physiques & individuelles, mais sous le rapport des différentes natures des corps sonores qui les produisent, & du degré de tension de ces corps; mais ils doivent être particulièrement appréciés dans leurs relations réciproques, qui changent selon le ton ou la gamme dont ces *sons* font partie.

La hiérarchie des *sons* doit donc être étudiée avec beaucoup de soin, car c'est d'elle que dépend la modulation, & l'on peut dire la musique; car si la musique est un langage, c'est à cette hiérarchie qu'elle en est redevable.

Il n'y a en effet de musique que parce qu'il y a une société naturelle & parfaitement organisée entre les *sons* qui composent le système musical. Non-seulement ces *sons* forment une échelle de demi-ton en demi-ton, du grave à l'aigu, mais il est, parmi ces

sons, trois ordres d'individus bien distincts, qu'il est important de ne pas confondre, & dont il faut au moins que le sentiment ait la connoissance pour comprendre le discours musical. Ces trois ordres sont, le diatonique, le chromatique & l'enharmonique. Ils sont nommés *genres* par les musiciens. Ordres ou genres ne font rien à l'affaire; mais ce qu'il importoit de réfuter, c'étoient les idées fausses ou incomplètes que l'on s'étoit formées sur ces genres.

S'il n'étoit pas une hiérarchie dans les *sons*, il n'y auroit ni tons, ni modes, ni genres; & sans tout cela pourroit-il exister une musique? Non; il n'y auroit plus que des *sons* isolés & sans relation.

Les *sons* forment donc entr'eux une sorte d'état & de république, sous la présidence de la tonique qui en est le chef suprême. (Voyez TON, GENRES & MODE.) (*De Momigny.*)

SON FIXE, *s. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *son fixe*, il faudroit s'assurer que ce *son* seroit toujours le même dans tous les temps & dans tous les lieux. Or, il ne faut pas croire qu'il suffise pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée; car premièrement le tuyau restant toujours le même, la pesanteur ne restera pas toujours la même; le *son* changera & deviendra plus grave ou plus aigu, selon que l'air deviendra plus léger ou plus pesant. Par la même raison, le *son* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmosphère, selon que ce même tuyau sera porté plus haut ou plus bas dans les montagnes ou dans les vallées.

En second lieu, ce même tuyau, quelle qu'en soit la matière, sera sujet aux variations que le chaud ou le froid cause dans les dimensions de tous les corps; le tuyau se raccourcissant ou s'alongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave; & de ces deux causes combinées vient la difficulté d'avoir un *son fixe*, & presque l'impossibilité de s'assurer du même *son* dans deux lieux en même temps, ni dans deux temps en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *son* dans un temps donné, l'on pourroit, par le même nombre des vibrations, s'assurer de l'identité du *son*; mais ce calcul étant impossible, on ne peut s'assurer de cette identité du *son* que par celle des instrumens qui le donnent; savoir, le tuyau, quant à ses dimensions, & l'air, quant à sa pesanteur. M. Sauveur proposa pour cela des moyens qui ne réussirent pas à l'expérience. M. Diderot en a proposé depuis de plus praticables, & qui consistent à graduer un tuyau d'une longueur suffisante pour que les divisions y soient justes & sensibles, en le composant de deux parties mobiles, par lesquelles on puisse l'alonger & l'accourcir selon les dimensions proportionnelles aux altérations de l'air indiquées par le thermomètre, quant à la température, & par le baromètre, quant à la pesanteur. (Voyez là-dessus les *Principes d'acoustique* de cet auteur.)

SONS FLUTÉS. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

SON FONDAMENTAL. (Voyez FONDAMENTAL.)

SON GÉNÉRATEUR. Il n'est point de *son générateur*, mais tout corps sonore engendre plusieurs *sons*. Comme les corps sonores les plus propres à faire connoître leur progéniture sont les cordes d'instrument, & comme l'instrument le moins disposé à faire entendre les *sons* harmoniques est le piano, dans ses cordes les plus graves, c'est à lui que nous conseillons d'avoir recours pour entendre le petit concert que forme d'elle-même chacune de ces cordes, dès qu'on l'a mise en résonnance en la frappant avec le marteau de sa touche.

Il est bien étonnant que les physiciens croient que c'est le *son* principal que rend une corde qui produit ceux qui l'accompagnent. L'expérience de Sauveur *sur les nœuds & les ventres*, que rapportent tous ces physiciens, prouve, au contraire, que c'est la corde qui produit ces différens *sons*, & cela par une opération toute simple, une fois que l'on a reconnu que la nature a accordé à celle-ci la faculté de se diviser d'elle-même en autant de cordes différentes qu'elle a d'aliquotes, & de résonner dans chacune, foiblement à la vérité, mais assez fort cependant pour qu'une oreille exercée puisse discerner l'un de l'autre chacun des différens *sons* produits par chacune de ces aliquotes.

Si c'étoit le *son* principal qui engendrât les *sons* harmoniques, alors la corde n'auroit qu'un seul ventre, & n'auroit de nœuds qu'à chacune de ses deux extrémités. Une corde est censée finir à chacun des deux chevalets sur lesquels elle s'appuie; ces chevalets empêchant que ce qui est au-delà, soit à droite, soit à gauche, ne résonne avec la partie qui est entr'eux, & ne forme un même tout avec elle.

OBSERVATION.

L'excédent de cette corde qui est du côté des chevilles du piano peut bien résonner en même temps que la partie qui est comprise entre les deux chevalets, mais cette partie résonne alors à part & comme aliquote de l'autre; sans qu'elle entre pour rien dans la production du *son* principal qu'il faut toujours distinguer de tous les autres, comme étant spécialement le *son* produit par l'action immédiate du marteau. Les sons harmoniques résultent bien aussi du coup que la corde a reçu; mais ils n'en proviennent pas immédiatement.

Pourquoi les *sons* harmoniques sont-ils tous beaucoup plus doux & beaucoup moins sensibles que le *son* fondamental ou principal?

Ce n'est pas seulement parce que, dans le *son* principal, la corde résonne dans toute l'étendue comprise entre les deux chevalets, & parce qu'alors elle n'a que deux nœuds & un seul ventre; mais c'est que l'effet qu'elle produit est le résultat de toute sa puissance

puissance de résonner & de toute celle du corps qui la frappe.

Dans les harmoniques, la puissance du marteau ne se fait plus sentir; elle ne résonne dans chacune de ses aliquotes, que parce que le coup qu'elle a reçu l'a suffisamment ébranlée dans toutes ses parties pour que son jeu naturel ait son plein & entier effet.

Ce corps qui a une sorte de jointure au milieu, au tiers, au quart, au cinquième, au sixième, au septième, au huitième, au neuvième & au dixième de son étendue, forme alors une corde différente dans chacune de ses moitiés; une corde différente dans chacun de ses trois tiers ou dans l'un des trois; une corde différente dans chacun de ses quatre quarts ou dans l'un des quatre; une corde différente dans chacun de ses cinquièmes ou dans l'un des cinq; une corde différente dans chacun de ses sixièmes, ou tout au moins dans l'un d'eux, & ainsi de suite. Mais chacune de ces cordes résonne foiblement, parce qu'elle n'est point frappée par le marteau, & ne parle que par suite de la commotion précédente, & par la seule action du corps sonore & ses dispositions à résonner dans chaque autre corde qui résulte de ses divisions naturelles.

Cette action naturelle de la corde, ou plutôt ces diverses actions ne vont pas jusqu'à rendre sensibles les divisions 11, 13, 15, 17, 19 & 21.

Ainsi, sur la corde SOL, on n'entend distinctement que

SOL	SOL	RÉ	*sol*	*si*	*ré*	*fa*	*sol*	*la*	*si*.
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

L'*ut* (11) ne s'entend pas, mais le *ré* (12) comme octave de 6.

Le *mi* (13) ne s'entend pas, mais le *fa* (14) comme octave de 7.

Le *fa* # (15) ne s'entend pas, mais le *sol* (16) comme octave de 8.

Le *sol* # (17) ne s'entend pas, mais le *la* (18) comme octave de 9.

On parvient à faire résonner sensiblement les harmoniques *ut* 11, *mi* 13, *fa* # 15 & *sol* # 17; mais c'est sur un monocorde, ou sur le violoncelle ou le violon, en passant légèrement le doigt, sans appuyer, à l'endroit où est le nœud de chacune de ces cordes.

Je viens même à l'instant d'entendre l'*ut* onzième & le *mi* treizième partie de la corde SOL, en faisant, pour la cent millième fois, l'expérience des harmoniques sur le piano-forte; mais il est rare qu'on puisse discerner ces deux harmoniques, tandis que les précédens s'entendent constamment, & sur un mauvais piano-forte comme sur un bon.

J'avois déjà entendu cet *ut* & ce *mi* en d'autres temps; mais ne les retrouvant pas à volonté, comme les autres harmoniques, dans la seule action de la corde livrée à elle-même après l'avoir fait parler, je craignois de m'être trompé.

Ce qui fait que l'on a beaucoup de peine à entendre les harmoniques éloignés, c'est qu'on se laisse trop occuper du *son* principal & des premiers harmoniques. Il faut donc se hâter de porter son attention sur les derniers harmoniques, si ce sont ceux-là que l'on veut discerner.

Je me rappellerai toujours qu'étant chez M. Pleyel, & lui parlant des harmoniques, en présence de son fils, alors âgé de seize ans, l'un & l'autre me rioient au nez parce que je leur disois que la corde *ut* ne rendoit pas seulement l'octave de sa quinte & celle de sa tierce, mais sa septième *si* ♭ & sa neuvième *ré*, quand tout-à-coup le fils s'écria: *Papa, j'entends la neuvième!* Le père, qui s'étoit un peu éloigné, se rapprocha du piano, &, à son grand étonnement, entendit aussi la neuvieme *ré*. Une minute après, en continuant de toucher la même corde, son fils & lui distinguèrent enfin la septième pour la première fois de leur vie, & cessèrent de me prendre pour un visionnaire.

Je rapporte cette petite anecdote pour prouver que même les hommes de l'art les plus distingués ignorent ce qui se passe dans la résonnance du corps sonore, qui est un phénomène qui semble pourtant mériter la peine d'être examiné. (Voyez les articles QUINTES & HARMONIQUES.) (*De Momigny*.)

SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTÉS. Espèce singulière de *sons* qu'on tire de certains instrumens, tels que le violon & le violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du chevalet, & posant légèrement le doigt sur certaines divisions de la corde. Ces *sons* sont fort différens pour le timbre & pour le ton de ce qu'ils seroient, si l'on appuyoit tout-à-fait le doigt. Quant au ton, par exemple, ils donneront la quinte quand ils donneroient la tierce, la tierce quand ils donneroient la sixte, &c. Quant aux timbres, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division, en faisant porter la corde sur le manche; & c'est à cause de cette douceur qu'on les appelle *sons flûtés*. Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer sur son violon, ou M. Bertaud sur son violoncelle, des suites de ces beaux *sons*. En glissant légèrement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une corde qu'on touche en même temps de l'archet en la manière susdite, on entend distinctement une succession de *sons harmoniques* du grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connoissent pas la théorie.

Le principe sur lequel cette théorie est fondée, est qu'une corde étant divisée en deux parties commensurables entr'elles, & par conséquent avec la corde entière, si l'obstacle qu'on met au point de division n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibra-

tions d'une partie à l'autre, toutes les fois qu'on fera sonner la corde dans cet état, elle rendra non le *son* de la corde entière, ni celui de sa grande partie, mais celui de la plus petite partie si elle mesure exactement l'autre; ou si elle ne la mesure pas, le *son* de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on divise une corde en deux parties 4 & 2; le *son harmonique* résonnera la longueur de la petite partie 2, qui est aliquote de la grande partie 4; mais si la corde 5 est divisée par 2 & 3, alors, comme la petite partie ne mesure pas la grande, le *son harmonique* ne résonnera que selon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié est la plus grande commune mesure des deux parties 3 & 2, & toute la corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'observation, & conforme aux expériences faites par M. Sauveur à l'Académie des Sciences, tout merveilleux disparoît. Avec un calcul très-simple on assigne pour chaque degré le *son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt glissé le long de la corde, il ne donne qu'une suite de *sons harmoniques* qui se succèdent rapidement dans l'ordre qu'ils doivent avoir selon celui des divisions sur lesquelles on passe successivement le doigt, & les points qui ne forment pas des divisions exactes, ou qui en forment de trop composées, ne donnent aucun *son* sensible ou appréciable.

On trouvera dans les Planches une table des *sons harmoniques*, qui peut en faciliter la recherche à ceux qui desirent les pratiquer. La première colonne indique les *sons* que rendroient les divisions de l'instrument touchées en plein, & la seconde colonne montre les *sons flûtés* corespondans, quand la corde est touchée harmoniquement.

Après la première octave, c'est-à-dire, depuis le milieu de la corde en avançant vers le chevalet, on retrouve les mêmes *sons harmoniques* dans le même ordre, sur les mêmes divisions de l'octave aiguë, c'est-à-dire, la dix-neuvième sur la dixième mineure, la dix-septième sur la dixième majeure, &c.

Je n'ai fait, dans cette table, aucune mention des *sons harmoniques* relatifs à la seconde & à la septième: premièrement, parce que les divisions qui les forment n'ayant entr'elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *sons* trop aigus pour être agréables, & trop difficiles à tirer par le coup d'archet, & de plus, parce qu'il faudroit entrer dans des sous-divisions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique; car le *son harmonique* du ton majeur seroit la vingt-troisième, ou la triple octave de la seconde, & l'harmonique du ton mineur seroit la vingt-quatrième, ou la triple octave de la tierce mineure: mais quelle est l'oreille assez fine & la main assez juste pour distinguer & toucher à sa volonté un ton majeur ou un ton mineur!

Tout le jeu de la trompette marine est en *sons harmoniques*; ce qui fait qu'on n'en tire pas aisément toute sorte de *sons*. (*J. J. Rousseau.*)

Sons harmoniques. La connoissance des *harmoniques* tient à celle de la résonnance du corps sonore. Cependant la plupart des artistes qui tirent des *sons harmoniques*, soit du violon, du violoncelle, de l'alto, de la harpe ou de la guitare, les tirent par routine & sans avoir aucune notion du phénomène de cette résonnance.

Ils savent seulement où & comment ils doivent poser le doigt pour faire rendre un *son* flûté ou *harmonique* au lieu d'un *son* ordinaire.

Les vraies lumières théoriques sont très-rares, & ce n'est pas uniquement dans les différens métiers que l'on ne rencontre que des ouvriers plus ou moins habiles, mais dans la musique, & jusque dans la littérature & la poésie.

Si l'instrumentiste qui tire des *sons harmoniques* & qui se borne à ceux qui résultent de l'octave ou de la quinte, comme étant les plus grandes aliquotes, connoissoit la résonnance du corps sonore, il sauroit que non-seulement la moitié ou le tiers de la corde produisent de ces *sons*, mais que le quart, le cinquième, le sixième, le septième, le huitième, le neuvième & le dixième de la corde ont aussi cet avantage.

Il est vrai que le *son harmonique* du septième est une intonation trop basse; mais celui du neuvième de la corde est juste, ainsi que les autres. (Voyez Harmoniques.)

Que les personnes qui sont trop jeunes pour avoir entendu Mondonville & Bertaud regrettent ces deux hommes à talent, mais non pour les *sons* flûtés qu'ils tiroient de leurs instrumens; car, malgré le juste éloge qu'en fait J. J. Rousseau, les virtuoses de nos jours les surpassent à cet égard, comme à plusieurs autres, sans que cela ôte rien au mérite réel de leurs prédécesseurs, qui ont eu celui d'ouvrir noblement la carrière.

Je pense que le siècle présent peut opposer avec avantage à celui qui s'est écoulé, M. Duport à Bertaud, M. Baillot à Mondonville. (*De Momigny.*)

SONATE, *s. f.* Pièce de musique instrumentale, composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caractères différens. La *sonate* est à peu près pour les instrumens ce qu'est la cantate pour les voix.

La *sonate* est faite ordinairement pour un seul instrument qui récite accompagné de la basse continue; & dans une telle composition l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des chants, soit par le choix des sons qui conviennent le mieux à cette espèce d'instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a aussi des *sonates* en trio, que les Italiens appellent plus communément *sinfonie*; mais quand elles passent trois parties, ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de *concerto*. (Voyez Concerto.)

Il y a plusieurs sortes de *sonates*. Les Italiens les réduisent à deux espèces principales. L'une qu'ils appellent *sonate da camera* (*sonates de chambre*), lesquelles sont composées de plusieurs airs familiers ou à danser, tels à peu près que ces recueils qu'on appelle en France des *suites*. L'autre espèce est appelée *sonate da chiesa* (*sonates d'église*), dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'harmonie, & des chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelqu'espèce que soient les *sonates*, elles commencent d'ordinaire par un adagio, &, après avoir passé par deux ou trois mouvemens différens, finissent par un allegro ou un presto.

Aujourd'hui que les instrumens font la partie la plus importante de la musique, les *sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de symphonie; le vocal n'en est guère que l'accessoire, & le chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la musique italienne dans une langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire, avec les instrumens, ce qu'il nous est impossible de faire avec nos voix. La musique purement harmonique est peu de chose. Pour plaire constamment & prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des arts d'imitation; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celle de la poésie & de la peinture. La parole est le moyen par lequel la musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image, & c'est par les sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit produire. Qui ne sent combien la pure symphonie, dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'instrument, est loin de cette énergie? Toutes les folies du violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux sons de la voix de mademoiselle le Maure? La symphonie anime le chant & ajoute à son expression, mais elle n'y supplée pas. Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de *sonates* dont on est accablé, il faudroit faire comme ce peintre grossier qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures : *C'est un arbre, c'est un homme, c'est un cheval.* Je n'oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle, qui, se trouvant excédé de ces éternelles symphonies, s'écria tout haut, dans un transport d'impatience : *Sonate, que me veux-tu?*

(*J. J. Rousseau.*)

Sonate. Des barbares en musique peuvent bien, sans avoir l'esprit fin & délicat de Fontenelle, demander, comme lui : *Sonate, que me veux-tu?*

Si une telle apostrophe prouve quelque chose contre la *sonate*, à laquelle elle est adressée, elle ne prouve rien contre le genre; & d'autant moins, que la *sonate* prend tous les caractères qu'il plaît au vrai génie de lui donner successivement.

La *sonate* convient surtout au clavecin ou au piano-forte, qui a la facilité de pouvoir faire entendre à la fois trois ou quatre parties & plus.

Aussi est-ce sur cet instrument qu'elle a poussé le plus loin ses étonnans progrès.

Pour faire la part exacte à chacune des deux moitiés du dix-huitième siècle, nous commencerons par examiner ce qu'étoit la *sonate* dans Jean-Sébastien Bach, l'une des plus solides & des plus belles colonnes du temple d'Apollon.

Né en 1685, c'est dans les trente ou quarante premières années du siècle dernier, qu'il offrit au public les fruits pleins de maturité de son génie transcendant.

Les six *sonates* de clavecin que nous allons analyser en partie, sont celles qui ont été réimprimées par les soins de M. Naigueli, de Zurich. Elles sont avec violon obligé.

La première, en *si* mineur, commence par un *lento* à $\frac{6}{4}$, qu'on écriroit, de nos jours, à $\frac{6}{8}$.

Il débute en trio; la main droite faisant deux parties à la tierce, & la main gauche remplissant les endroits sans mouvement des parties supérieures, & réciproquement.

On ne laissera point passer, sans la remarquer, l'entrée du violon, qui se fait à la cinquième mesure, & par la tenue d'un *fa* #, frappant sur le *mi* de la basse, dans l'accord de triton *mi ut* # *la* # *fa* # où le quatuor a lieu.

Cette entrée du violon est d'autant plus digne d'un grand maître, que la période du clavecin continue jusqu'à la fin de la dixième mesure, sans aucune solution de continuité, les conclusions étant toutes évitées avec art, jusqu'à ce repos de dominante *fa* # *ut* # *la* #. 1, 3, 5.

Cette belle exclamation du violon se termine avec une tournure élégante après *fa* #, par *sol la sol fa* # *mi ré* # *mi ut* # *si*, où une seconde exclamation à la quarte au-dessus de la première & qui se termine par *ut* # *ré ut* # *si la sol* # *la fa* # *mi*, où une troisième a lieu, & se prolonge jusque sur le repos de dominante, par lequel la première période du clavecin se termine. En sorte que ce repos lui-même est évité pour le violon qui l'interrompt, par ce *mi*, septième de l'accord *fa* # *la* # *ut* # *mi*, qui se prolonge jusqu'au levé de cette dixième mesure, où cette tenue est suivie de *ré ut* # *ré mi ré mi fa* # *sol fa* # *sol mi*, qui amène le *trille* sur la cadence finale de cette période du violon, qui ne se termine que dans la onzième mesure & au levé de cette mesure; ce qui est permis, parce que la mesure à $\frac{6}{4}$ étant un double $\frac{3}{4}$, son levé est un frappé de la seconde mesure à $\frac{3}{4}$ qu'elle renferme.

C'est pendant le *trille*, par lequel le violon annonce la chute de la première période, que le clavecin entame la seconde période de ce morceau par le *forte si ré fa* # *si*.

Que ce travail est différent de celui de nos petits Messieurs, qui se croient de grands musiciens, parce qu'ils ont fait, par hasard, une romance ou un rondo, ou parce qu'ils ont enfilé une légion de notes, sans dessein & sans suite, sous différens titres, dont aucun n'est justifié !

Qu'il est même différent de celui des hommes de mérite qui ont suivi, de temps en temps, quelques-unes de ces traces savantes & à jamais admirables !

Ce n'est pas ici deux discours servilement assujettis l'un à l'autre. L'art a caché, avec un soin extraordinaire, leur mutuelle dépendance ; mais ce n'est pas aux dépens de l'unité qu'il a affranchi, l'une de l'autre, la marche du clavecin & celle du violon ; c'eût été sortir des bornes au lieu de les reculer.

Ce morceau pourroit paroître froid, monotone & d'un goût suaranné, s'il étoit mal exécuté ; mais senti & rendu comme pourroient le sentir & le rendre madame Bigot & M. Baillot, il ne laissera rien à desirer, & n'aura d'antique que quelques terminaisons qu'on sera bien aise d'y trouver, comme étant le cachet de l'époque où ce morceau a vu le jour, & surtout sous l'archet de M. Baillot, qui sait les rafraîchir d'une manière délicieuse, & avec un sentiment qui tient de la dévotion.

La belle musique a généralement quelque chose de religieux & de céleste qui a besoin d'être rendu avec un recueillement mystérieux, avec une douce piété ou une noble & sainte exaltation.

L'homme, livré au mouvement de sa sensibilité, s'élance presque toujours, ou vers la beauté qu'il adore, ou vers le ciel qu'il admire ; & dans l'un & l'autre cas, c'est un culte qu'il rend à ce qui est le plus digne de son amour & de ses hommages.

A la quatrième mesure avant la terminaison de ce lento, on admirera sans doute le *chaud* accord de sixte qui se trouve sur *mi*, & où le violon monte si éloquemment par tous les degrés harmoniques de cet accord, jusqu'au *la* ♯, où il est suivi de l'accord de triton & de tierce mineure *mi sol ut* ♯ *la* ♯, avec lequel Bach forme une belle suspension, pour devancer par cette saillie du sentiment, la conclusion de ce morceau.

Dans l'allegro dont il est suivi, c'est le violon, accompagné de la basse, du clavecin, qui propose le sujet principal de cet allegro, qui est très-fugué.

Le fond de ce sujet est *fa* ♯ *sol fa* ♯ *mi ré ut* ♯ *si* ; & sa réponse, *ut* ♯ *ré ut* ♯ *si la sol* ♯ *fa* ♯ ; mais il faut voir tout ce que fait jaillir de cette source le génie fécond de Bach.

On se dit, après avoir examiné un tel ouvrage : Bach *genuit* Haydn ; Bach engendra Haydn.

En effet, après ce qu'ont fait Bach & Handel, on devoit naturellement faire ce qu'ont produit Mozart & Haydn, pour être leurs dignes successeurs.

On peut trouver que les cadences toniques & concluantes sont un peu près les unes des autres ; mais on sent bien qu'on ne doit pas les reprocher à Bach comme le fait de l'ignorance, ce grand-homme n'ayant prodigué ces cadences dans ce morceau que parce qu'il étoit reçu, de son temps, qu'on devoit en user ainsi dans un morceau du genre de cet allegro, dont le thème amène naturellement ces conclusions.

On devra voir, par la manière dont il éloigne ces cadences, quand il lui plaît, combien on auroit tort de penser que celles qu'il a faites sont une preuve de son impuissance de les éviter & de les différer. Son génie puissant trouve au contraire mille moyens d'empêcher le fil logique de se rompre par la cadence parfaite, & c'est là le cachet du grand compositeur.

On en trouve plusieurs exemples dans le cours de ce morceau, où la période du violon se prolonge sans discontinuer jusqu'à vingt-deux mesures. Les plus grands orateurs ne fournissent point de carrières plus longues. Les grandes périodes de Cicéron ou de Bossuet ne sont pas plus abondantes ni mieux tissues.

Voyez celle du milieu & celle de la fin de cet allegro, & vous en serez convaincu.

La *sonate* moderne ne se compose ordinairement que de deux ou de trois morceaux, un allegro, un adagio & un rondo ou presto ; mais la *sonate* de l'époque de Jean-Sébastien Bach en contenoit souvent quatre, & quelquefois cinq, comme dans la sixième *sonate* de l'œuvre que nous analysons dans ce moment.

Il ne convient point de mettre jamais à la suite l'un de l'autre deux morceaux dont le mouvement est trop ressemblant. La musique, comme la peinture & la poésie, exige des contrastes ; s'en priver sans nécessité, est une maladresse ou une témérité.

Aussi voyons-nous toujours l'andante ou l'adagio succéder ou précéder l'allegro ou le presto.

Le troisième morceau de la *sonate* qui nous occupe, est un andante en *ré* majeur, pour contraster avec le ton de *si* mineur, qui est celui des deux morceaux qui le précèdent.

On sent bien que nous ne faisons point un mérite à Bach d'avoir usé de ce moyen, à la portée des écoliers comme à celle des maîtres ; mais, tout facile qu'il est de mettre du noir à côté du blanc, ou du clair à côté de l'obscur, il ne faut pas négliger de le faire, quelqu'habile que l'on soit, parce que c'est la vraie manière de rendre l'un & l'autre d'un effet plus puissant.

Le violon débute encore dans cet andante par une tenue ou exclamation ; mais cette fois il commence en même temps que le clavecin.

On éviteroit aujourd'hui la cadence qui termine la quatrième mesure de ce morceau.

On devroit éviter aussi de faire au violon *mi la* sur

la mi du dessus du clavecin, quoique l'un & l'autre aillent bien sur la basse *ut* # *si*, & que le *la* de *mi la sol* # ne soit qu'une *appoggiatura* ou note de goût, écrite en note de valeur; toutes ces raisons ne peuvent empêcher l'effet de deux dissonances consécutives par mouvement semblable, telles que sont *mi la.* / *la mi.*

Mais on fait bien, entre le second & le premier dessus, une suite de quarte; comment ne pourroit-on pas également faire une quinte & une quarte?

Cette objection n'est pas sans force, j'en conviens; mais voici la différence de ces deux cas.

Dans la suite de tierces & de sixtes, où le premier & le second dessus forment une suite de quartes, la tierce & la sixte, toutes deux très-consonnantes avec la basse, empêchent que le défaut d'harmonie, qui existe réellement entre les deux dessus, ne soit senti.

Il n'en est pas de même dans l'exemple suivant:

Mi *la sol.*
Si la *mi si.*
Ut # si.

Car alors ni le *la* ni le *mi* ne consonnent avec le *si* qui est à la basse; en sorte qu'au lieu qu'une tierce & une sixte y détruisent le mauvais effet de la quarte *mi la* que forment entr'eux le premier & le second dessus, ce mauvais effet est augmenté par la septième *si la* & par la quarte *si mi*, qui ont lieu en même temps sur la basse. C'est là ce qui rend cet effet insupportable, quoique très-court; en sorte que les deux quintes *mi la* / *la ré* seroient plus supportables, parce que le *ré*, en formant une seconde quinte juste de suite, entre les deux dessus, donneroit une tierce sur la basse *si*.

Ce qui prouve à la fois deux choses; l'une, que c'est d'après la basse qu'il faut compter les intervalles de l'harmonie; & la seconde, qu'il n'est permis de faire deux dissonances de suite par renversement semblable entre les parties supérieures, qu'autant que ces dissonances sont consonnantes avec la basse, c'est-à-dire, tierce ou sixte majeure ou mineure. Voilà ce qui n'avoit pas encore été dit, même dans cet ouvrage & dans mes propres articles, & qui mérite toute l'attention des compositeurs, comme étant une règle aussi sûre que nouvelle.

D'après ce que fait ici Bach, on doit voir qu'il étoit permis, selon lui, de faire deux septièmes consécutives & par mouvement semblable, puisqu'il fait

7 7
Mi # *sol* *fa* # *mi.*
la *sol.*

Il fait plus encore, il ajoute deux neuvièmes à ces deux septièmes:

9 9
Sol *la* *si* *la* *sol.*
Mi *fa* # *sol* *fa* # *mi.*
la *sol.*

Mais il est vrai que c'est sous des notes d'une durée très-courte, puisqu'elles ne sont que des quarts de temps.

La courte durée du quart de temps peut-elle justifier une telle faute, ou empêcher que ce n'en soit une?

Assurément, si une autorité peut avoir du poids pour la décision d'une telle question, celle de Jean-Sébastien Bach, le plus grand de tous les Bach, *& c'est ce qu'on peut dire de plus fort*, ne devroit pas laisser en suspens.

Il est une seconde question à faire, qui pourra aider à résoudre la première; c'est de savoir s'il résulte assez d'agrément de l'emploi immédiat de pareilles dissonances pour compenser le choc qu'on en reçoit.

Je suis pour la négative, & en conséquence je ne conseille à personnne d'imiter en cela l'immortel Bach; c'est dans toute autre chose que dans les deux septièmes & dans les deux neuvièmes consécutives qu'il doit servir de modèle.

On se gardera surtout de faire comme lui:

Si ut # *sol* #.
Fa # *ré.*

car la quinte *fa* # *ut* # & le triton *ré sol* # ne peuvent pas être la suite l'un de l'autre. Cependant on ne peut pas dire que ce soit par inadvertance que Bach a fait tout cela, car à la manière dont il a calculé le mouvement des trois parties, on voit que tout y est raisonné & réfléchi. Sans doute qu'avec une exécution soignée & un peu animée, on distingue très-bien ce qui porte de ce qui ne doit point porter sur la basse; mais on ne peut néanmoins disconvenir que de semblables rencontres dans une composition moins respectable, ne fissent soupçonner d'ignorance celui qui n'auroit pas pris le soin de les éviter.

Passons au dernier morceau de cette première *sonate.*

Cet allegro à $\frac{3}{4}$ a quelque chose d'espagnol.

On y trouve les trois quintes de suite, entre la basse & le violon, à la septième mesure:

Sol # *la* *si.*
Ut # *ré* # *si* #.

Mais il faut observer que la première appartient au graveur, qui a mis *ut* # à la place d'un *mi* #, & non à Bach. Il reste donc pour son compte la fausse quinte *ré* # *la* & celle *mi* # *si*. Mais Bach considère la première comme non avenue, parce qu'elle est au temps *foible* au *levé*; ce qui peut passer sans doute, comme peu sensible, & surtout dans un mouvement vif. Mais cessons d'éplucher les peccadilles pour indiquer les beautés de cet allegro final. Il est fugué comme le second morceau de cette *sonate.*

La fugue étoit tellement familière à ce savant compositeur, qu'elle l'aidoit plus dans ce qu'il écrivoit, que s'il eût composé un contre-point entièrement libre, & à la manière dont on travaille habituellement de nos jours.

On ne s'attend pas, avec un semblable sujet, à le voir passer à la basse; mais l'habileté de Bach pour l'exécution égalant son génie & sa fécondité, on ne doit s'étonner de rien dans un homme si rare.

Cependant on s'aperçoit que l'harmonie & l'art des transitions avoient encore des progrès à faire pour atteindre le degré où les ont portés Haydn, Mozart & quelques autres compositeurs de la seconde moitié du dix-huitième siècle, qui fut celui des lumières, & malheureusement celui des *lanternes*.

Tout ne vient pas à la fois, ni par un seul homme, quelque grands que soient son génie, son talent & son travail; mais il faut convenir que l'on doit beaucoup à Bach.

On doit s'étonner de trouver déjà dans ce morceau cette harmonie :

Ut ♯	*ut*	*ut.*
Sol	*fa* ♯	*sol.*
Mi	*ré* ♯	*mi.*

Cependant il naît une réflexion très-juste sur ce beau travail; c'est qu'il y règne une sorte d'uniformité qui peut fatiguer l'attention, & qui laisse à desirer sur l'effet qui en résulte. *L'esprit en est plus satisfait encore que l'ame n'en est émue.*

L'harmonie trop fugitive n'a que la moitié ou le quart de son effet, & cet effet s'affoiblit encore de toute la part de l'attention que lui dérobent les dessins qu'on se plaît à voir se reproduire, & qui reparoîtroient sans être aperçus, si l'esprit n'étoit pas tendu sans cesse pour les remarquer au passage, ou pour les suivre.

Ce n'est donc pas le défaut de savoir seul qui fait qu'on n'écrit plus à la manière de Bach. Si ce grand musicien pouvoit renaître & reprendre la plume, frappé des grands & beaux effets des chefs-d'œuvre de ses dignes successeurs, il modifieroit sa manière d'écrire, & les supasseroit peut-être dans ce que nous admirons le plus.

Il laisseroit reposer, de temps à autre, ces imitations en permanence dans toutes ses productions. Le trop plein de Bach n'est pas le barbouillage diffus des écoliers, mais l'effet de la trop grande facilité d'un maître qui ne laisse aucune mesure, sans y mettre l'empreinte du savoir.

Bach fait perpétuellement discourir à la fois trois ou quatre personnages, & chacun d'une manière trop supérieure peut-être pour que l'unité n'en soit pas altérée.

Le défaut contraire se trouve dans les productions qu'on voit chaque jour se multiplier davantage. On n'y rencontre aucune imitation, & tout, hors le chant, ou ce qui en tient lieu, est d'une nullité complète, comme dessin.

Il ne faut pas imiter sans cesse; mais sans imitation, la musique n'a point le véritable cachet, & ne parle point à l'esprit. Pour que la musique soit parfaite de tout point, il faut qu'elle intéresse l'esprit par sa contexture; qu'elle touche le cœur par ses accens; qu'elle échauffe notre imagination & exalte notre ame par ses mouvemens & ses effets.

Seconde sonate de Jean-Sébastien Bach.

La seconde *sonate* de Bach est en *la* majeur. Son premier morceau est à $\frac{6}{8}$, & n'a pour désignation de mouvement que le mot italien *dolce*, qui signifie *doux*.

Ce morceau doit donc avoir le mouvement & l'expression de la douceur.

Un motif gracieux & plein de fraîcheur est imité à la *stretta*, puisque les parties entrent à une mesure de distance l'une de l'autre, pour répéter ce motif. C'est un modèle de trio qui peut faire ouvrir les yeux à ceux qui, n'étant que de la force de J. J. Rousseau, s'imaginent qu'au de-là d'un chant & de sa tierce, il n'est point de véritables parties.

On voit avec quelle facilité Bach fait un tout de trois dessins différens, ou du même, en le reproduisant sur ses différentes portions, & en faisant ainsi du commencement l'accompagnement de la fin de ce même dessin, & réciproquement.

Ce travail ne peut avoir lieu qu'en employant les procédés du canon, qui consistent à n'inventer que mesure par mesure, la seconde & la troisième devant servir d'accompagnement à la première, qui se reproduit pendant leur durée.

On doit voir que c'est de l'effet que produit en particulier chaque partie, que naît la *variété*, & que l'*unité* n'est que la réunion de tous ces effets en un seul. Il s'ensuit de-là que l'*unité* & la *variété* ne peuvent pas être séparées l'une de l'autre, sans que l'ouvrage, où elles cessent d'exister ensemble, ne soit plus ou moins défectueux.

Faire des parties qui se distinguent chacune l'une de l'autre, & qui produisent, sans se confondre, un effet unique, tel est le but qu'on doit se proposer & qu'il faut atteindre dans un tableau, comme dans un morceau de musique.

Il est une autre observation à faire : c'est que l'attention qui suffit pour discerner trois ou quatre dessins l'un de l'autre, pendant quelques mesures, ne suffit pas pour les distinguer continuellement & pendant toute la durée d'un morceau; en conséquence, imiter sans cesse est un moyen certain de détruire, par la fatigue, le plaisir que cause la reproduction d'un

deſſin, dans une autre partie & ſur d'autres cordes.

Chacun eſt plus ou moins ſatisfait ou mécontent des imitations, ſelon qu'il a plus de facilité à les comprendre ou de peine à les ſaiſir.

Ce qui fait que l'on n'entend preſque nulle part les *ſonates* qui nous occupent en ce moment, c'eſt qu'il eſt très-peu de perſonnes qui puiſſent les exécuter & les comprendre.

Il faut des exécutans & un auditoire privilégiés pour de la muſique de cette nature. Peu d'hommes, même parmi les muſiciens, ont aſſez de connoiſſance de l'art pour goûter toute la beauté de ce ſavant mécaniſme, & pour que l'intérêt qui en réſulte tienne leur attention aſſez éveillée ſur des deſſins qui ſe reproduiſent ſans relâche, d'un bout à l'autre d'un morceau. Les élans de génie qui ſe rencontrent çà & là, ſont très-capables d'exciter aſſez d'admiration & de mouvement dans l'ame des plus connoiſſeurs, pour les empêcher de ſe refroidir; mais ces effets ſont trop rares, & quelquefois trop au-deſſus de la portée des amateurs, pour attacher ces derniers à ces productions, malgré tout ce qu'elles ont de précieux. Ils ſe perdent dans la multiplicité des effets & des deſſins, qui s'y diſputent leur attention, & doivent naturellement préférer une muſique qui ne leur préſente qu'un ſeul chant, d'autant plus facile à ſuivre, que tout eſt deſtiné à le faire valoir.

Si les *ſonates* de Bach ne plaiſent pas aux perſonnes qui ſont trop peu muſiciennes pour ſentir leur prix, ce n'eſt pas que ces *ſonates* ſoient dépourvues de chant; c'eſt que ceux qui s'y trouvent ſont interrompus les uns par les autres, &, par-là, manquent leur effet.

Tout muſicien qui n'a pas la tête aſſez forte pour ſuivre à la fois la marche de trois ou de quatre parties qui ont chacune un rhythme & un deſſin particulier, n'apercevra dans la muſique de Bach que des chants morcelés & généralement peu expreſſifs, parce que c'eſt là l'effet que produiſent des imitations trop continuelles & trop ſerrées.

Pour faire connoître la marche & les progrès de l'eſprit humain dans la compoſition de la *ſonate*, nous allons oppoſer Joſeph Haydn à Jean-Sébaſtien Bach.

Haydn, œuvre 61, ſonate en la ♭ majeur.

La meſure à $\frac{2}{4}$ de cet *allegro moderato* eſt un quatre-temps coupé; ce dont on peut juger par ſon cadencé harmonique.

La première période eſt de douze meſures, ſix à l'antécédent & ſix au conſéquent, diviſées par quatre & deux.

Quel changement! quelle manière différente! Dans Bach, deux meſures s'étoient à peine écoulées, qu'une ſeconde partie venoit en reproduire le deſſin ſur d'autres cordes, ou lui en oppoſer un nouveau; dans Haydn, je vois dix-huit meſures avant qu'aucune imitation ne paroiſſe. Ce n'eſt qu'à la dix-neuvième que le violon répète la phraſe que le piano vient de terminer par une cadence rompue, ou concluſion ſuſpenſive.

A *fa, ré ♭ la ♭, fa mi ♭; mi ♭ ré ♭, ut ſi ♭, la ♭ ſol, la ♭ fa*, le piano, qui ne veut pas perdre ſa ſupériorité, répond au violon par *la ♭ ſol la ♭ ſi ♭ ut, ut ut, ut*, & termine à la ſeconde fois la phraſe d'une manière très élégante.

Là s'engage une converſation entre les trois parties, & ſurtout entre le deſſus du piano & le violon. Elle eſt compoſée de phraſes d'une meſure chacune, ou plutôt de cinq quarts de meſure; parce que le premier quart de chaque réponſe coupe la parole à ſon interlocuteur, ce qui eſt plus ſavant & plus convenable à cette eſpèce de converſation, en ce qu'elle en devient plus animée.

A la troiſième riposte du piano, Haydn change de manière, afin de n'être pas deviné; c'eſt bien le même fond, mais non la même forme.

Quel ſtyle diſtingué! quel choix d'expreſſions! Voyez comme, en finiſſant cette période, il ajoute à la chaleur de ſon dialogue: les trois perſonnages y parlent preſqu'à la fois. Pour mieux préparer la ſuivante, c'eſt par un point d'orgue ſur l'accord de ſeptième de la dominante qu'il termine cette phraſe.

Objection.

Vous faites un mérite à Haydn de ne pas imiter avant la dix-neuvième meſure de ce morceau; mais ce mérite s'étend bien plus loin dans les productions des ignorans qui font des morceaux tout entiers, & même tous leurs morceaux ſans aucune trace d'imitation.

Réponse.

Il ne faut pas confondre l'impuiſſance des écoliers avec l'abſtinence des maîtres; car la première eſt un vice & l'autre une vertu.

Ce n'eſt point parce qu'il ne ſait pas imiter que Haydn s'abſtient de faire des imitations pendant dix-huit meſures, mais c'eſt qu'il juge à propos de s'en abſtenir en certain cas. La preuve en eſt dans ces trois périodes.

Dans la première, il n'imite point, il accompagne. Dans la ſeconde, il fait paſſer le chant d'un interlocuteur à l'autre, du piano au violon, mais en ajoutant dans le piano des réponſes à ce que dit le violon.

Dans la troiſième, trois parties obligées s'établiſſent, *mais ſans que l'une uſurpe l'attention qui eſt due à chacune des deux autres.*

C'eſt là le grand ſecret. Il conſiſte à ne pas détruire un effet par un ou par pluſieurs autres; ce qui fait qu'au lieu de trois il n'en réſulte aucun.

Il eſt beau, ſans doute, de pouvoir, comme le grand Bach, faire continuellement aller enſemble trois ou quatre deſſins; ce ſeroit même le comble de la ſcience, ſi tout l'art conſiſtoit dans le contre-point; mais ſi les imitations canoniques & les contre-ſujets ſont des *moyens* de l'art, & ſes procédés les plus recherchés, ils n'en ſont pas le *but*.

Ce but eſt ſans doute de plaire & d'intéreſſer; & c'eſt en faiſant naître des idées, des ſentimens ou des paſſions, ſoit par des tableaux que l'on préſente ou des actions que l'on reproduit, que l'on parvient à l'atteindre.

Mais chacun de ces tableaux ou chacune de ces actions exige de l'unité.

On ne fait donc pas des imitations pour faire quelque choſe de recherché, mais pour former des tableaux ou reproduire des actions.

Que nous préſente la ſcène du monde?

Des converſations ou des actions qui ſe paſſent en différens lieux, entre divers perſonnages.

Faire converſer ou agir ſont donc les deux choſes que l'on a à reproduire ſans ceſſe dans les ſcènes que préſente la muſique.

Puiſque l'on a à choiſir les tableaux que l'on veut retracer, il faut dédaigner ceux qui, par leur inſignifiance ou leur peu de mouvement, laiſſent le cœur froid & l'eſprit ſans action, ou ne les préſenter un moment, que pour mieux faire reſſortir ceux qui leur ſont oppoſés.

En quoi le travail d'Haydn eſt-il préférable à celui de Bach?

En ce que, dans Haydn, le développement d'une propoſition ou d'un ſentiment n'y eſt pas interrompu par l'expoſition d'une autre propoſition ou d'un autre ſentiment; dans ce qu'une ſeconde & une troiſième figures ne viennent pas ſe mettre devant la première, & empêcher de la voir, ou chercher à l'effacer ou à la faire oublier.

Que les muſiciens y prennent bien garde, & ils reconnoîtront que ſi la première imitation d'un ſujet, à tel intervalle que ce ſoit, les intéreſſe ou leur plaît, même répétée dans trois ou quatre parties, parce qu'ils ont alors l'attention aſſez active pour la comprendre ſans effort, il n'en eſt plus de même quand pluſieurs autres imitations ſe ſuccèdent ſans qu'il y ait un autre intervalle entre l'un & l'autre, parce qu'alors le plaiſir ſe change en travail, & que du travail trop prolongé naît la laſſitude.

C'eſt ce qu'on éprouve dans les *ſonates* de Bach, quand on n'a pas l'habitude d'entendre de la muſique facturée de cette manière.

Ce qui fait que les imitations ſont peu ſenſibles, même à l'octave, pour les perſonnes qui ſont peu muſiciennes, c'eſt la diverſité de l'harmonie ſur laquelle portent ces imitations.

C'eſt bien la même mélodie, quand on la dépouille de ce qui l'accompagne; mais avec cet accompagnement, cette mélodie change de ſignification à chaque fois qu'elle change d'accord, ou lorſque ſes mêmes accords ſe préſentent ſous différentes faces.

Pour obtenir des effets harmoniques, il ne faut pas que les accords ſoient d'une durée trop courte. L'harmonie ne peut habituellement courir comme la mélodie. C'eſt elle qui ſoutient l'édifice muſical, & ſes colonnes ne doivent pas être des fuſeaux. Elle peut avoir de temps à autre une marche accélérée, & quelquefois auſſi rapide que celle du chant; mais ces cas ſont rares, car ſes temps ſont ſouvent des meſures entières, & ſes meſures des phraſes.

Dans la première période du morceau d'Haydn, que nous avons ſous les yeux, l'accord *la* ♭ *ut mi* ♭ dure trois meſures, & ce n'eſt qu'à la quatrième que cet accord a ſon conſéquent dans *ſi* ♭ *ré* ♭ *ſol*.

Mais toujours attentif à varier ſes effets, Haydn accélère la marche de l'harmonie dans la cinquième & la ſixième meſure, où il répète trois fois *la* ♭ *ut mi* ♭ *la* ♭, *ſi* ♭ *ré* ♭ *ſol*.

La ſeconde phraſe eſt le pendant de la première.

Mi ♭ *ſol ſi* ♭ y dure trois meſures, *la* ♭ *ut mi* ♭ une.

Sol ſi ♭ *ré* ♭ *mi* ♭, *la* ♭ *ut mi* ♭ s'y répètent enſuite trois fois, comme *la* ♭ *ut mi* ♭ *la* ♭ — *ſi* ♭ *ré* ♭ *ſol* dans la phraſe précédente.

Dans la ſeconde période, *ré* ♭ *fa la* ♭ a pour conſéquent *ut mi* ♭ *la* ♭. Cette cadence, dont chaque membre a la longueur d'une blanche, ſe répète deux fois, & après les accords *ré* ♭ *fa la* ♭, *ré* ♭ *fa ſi* ♭, *mi* ♭ *la* ♭ *ut*, *mi ſol ſi* ♭ *ré* ♭, l'harmonie marche de deux meſures en deux meſures, & comme il ſuit:

La ♭ *ut mi* ♭ — *mi* ♭ *ſol ſi* ♭ *ré* ♭; *la* ♭ *ut mi* ♭ — *ſol ſi* ♭ *ré* ♭ *mi* ♮; *la* ♭ *ut fa* — *ſi ré* ♮ *fa*. Puis, d'une meſure à l'autre, *ſi* ♭ *mi* ♭ *ſol* — *la* ♮ *mi* ♭ *ſol* ♭; puis, de noire en noire, ſur une tenue de dominante du ton de *mi* bémol majeur.

Si ♭ *ré fa ſi* ♭, *ut mi* ♭ *fa la* ♮ — *ſi* ♭ *ré fa ſi* ♭, *ut mi* ♭ *fa la* ♮ — *ſi ré fa la* ♭.

Ce n'eſt qu'à la vingt-unième meſure que Haydn quitte le ton de *la* ♭ majeur pour paſſer en *mi* ♭.

Il a même l'air d'être en *fa* mineur pendant quatre meſures; mais cette modulation n'étant point diatonique, mais chromatique, elle doit s'enviſager comme une des dépendances du ton de *mi* ♭, qui ſe déclare, à la trente-troiſième meſure, ſur l'accord parfait de la dominante de *mi* ♭ majeur.

Après le point d'orgue qui termine cette période, Haydn reprend ſon ſujet en *mi* majeur; mais il n'a pas l'indiſcrétion d'en répéter plus de quatre meſures. A la cinquième il accélère le cadencé harmonique; & pour y mettre plus d'unité, il conclut ſa période par un rhythme ou deſſin mélodique qui s'eſt déjà fait

fait entendre à la cinquième & à la sixième mesure de ce morceau, ainsi qu'à la onzième & à la douzième.

Là, une mélodie nouvelle occupe huit mesures, & l'harmonie y cadence d'une blanche à l'autre.

Ensuite il donne plus de mouvement à sa mélodie pour amener la fin de cette période. Après quoi un crescendo a lieu sur une tenue de tonique en *mi* ♭ majeur. A la septième mesure, un trait d'une mesure seulement qui vient tomber sur le *si* ♮ chromatique, sous lequel frappe ensuite le *la* ♭, donne du piquant à cette cadence, qui est rompue pour reporter plus loin la conclusion. Elle est interrompue de nouveau par *la* ♭ *mi* ♮, dont l'accord *la* ♭ *fa* est le conséquent.

La ♮ *fa* ♯, qui est écrit *la sol* ♭, amène ensuite la quarte & sixte *si* ♭ *mi* ♭ *sol*, que suit la cadence parfaite, après laquelle la gamme descendant à la tierce sur une tenue de tonique, est relevée par des syncopes qui ont lieu au second dessus. Le violon entre sur le levé de la seconde mesure de cette gamme descendante, & finit par faire une demande au piano, à laquelle celui-ci répond en imitation. Ainsi se termine la première reprise de ce morceau, précieux par sa pureté & son élégance plus que par de grandes qualités & de grands mouvemens. Le cachet du grand-homme s'y trouve en beaucoup d'endroits, sans que rien y soit très-remarquable.

C'est surtout dans le commencement des secondes reprises que l'art a fait de grands pas sous Haydn & Mozart.

De *mi* ♭, Haydn se jette ici sur la dominante de *fa* mineur. Il passe dans la même période sur celle de *si* ♭ mineur. Mais, plaque-t-il quelques accords pour cela?

Il s'en garde bien; ce seroit trop indigne de lui. C'est avec le même dessin qu'il a fait paroître à la fin de la première reprise, qu'il entame la seconde.

Le dessus fait une suite de quatre tierces, retardées chacune, hors la première, par une seconde qui les fait desirer davantage. Puis il fait de même une suite de quatre sixtes, retardées aussi chacune par une septième. Pendant ces deux marches, dont l'une est le renversement de l'autre, le violon fait un contre-sujet; & pendant que le dessus bat la dominante de *si* ♭, le violon & la basse ont un dessin à la tierce qui fait suite à ce que vient de dire le violon deux mesures avant.

C'est ainsi que tout se lie & s'appartient réciproquement dans l'ouvrage d'un grand maître.

Deux mesures de silence laissent l'esprit en suspens. C'est pour frapper l'oreille du ton de *sol* ♭ majeur au lieu de celui de *si* ♭ mineur, qu'Haydn a interrompu sa marche.

C'est le dessin de sa troisième période qu'il reprend ici: le piano parle seul pendant quatre mesures, après lesquelles le violon entre par un contre sujet & porte la modulation de la tonique de *sol* ♭ majeur sur la dominante d'*ut* ♭ majeur par *sol* ♭ *si* ♭ *ré* ♭ *fa* ♭; &, de-là, sur la quarte chromatique du ton de *ré* ♭ majeur par *sol* ♮ *si* ♭ *ré* ♭ *fa* ♭, & soudain sur la dominante de *ré* ♭ par l'accord de quarte & sixte *la* ♭ *ré* ♭ *fa*, & par la septième de la dominante *la* ♭ *ut mi* ♭ *sol* ♭. Il passe sur la quarte chromatique de *mi* ♭ mineur par *la* ♮ *ut mi* ♭ *sol* ♭, puis sur la dominante de ce même ton par *si* ♭ *mi* ♭ *sol* ♭, & enfin en *ut* ♭ mineur par *ut* ♭ *mi* ♭ *sol* ♭, où il y fait entendre l'accord de sixte superflue *la* ♭ *ut* ♭ *mi* ♭♭ *fa*, qui amène le repos de la dominante *sol* ♭ *si* ♭ *ré* ♭, & la tenue ordinaire.

Passage des bémols aux dièses.

Ici, pour éviter un plus grand nombre de bémols & la contention d'esprit qui en résulteroit, Haydn substitue le ton apparent de *si* majeur au ton réel d'*ut* majeur.

En conséquence, il n'y a point là de transition réelle, & les gobe-mouches qui s'étonnent que ce passage d'*ut* à *si* majeur soit si doux, ont tort d'en être étonnés; mais ils ont grandement raison de le trouver très-doux, puisque ce changement de ton n'a pas lieu pour l'oreille ou le sentiment musical, mais seulement pour les yeux & pour l'imagination.

La modulation est donc bien celle d'*ut* ♭ majeur sous le costume de celle de *si* majeur.

Mais il faut se tirer de-là. Quels moyens seront employés à cet effet par Haydn?

Va-t-il se défaire peu à peu des dièses qu'il a pris tout à la fois? Non; il s'en tirera par le même moyen, ou plutôt par l'opération inverse.

Après ces dix-huit mesures en *si* majeur, on imaginoit qu'entrant en *si* mineur, où il ne reste que deux dièses à la clef, il alloit successivement se débarrasser des dièses & reprendre des bémols; mais il a préféré retourner à ces dièses, & c'est de la dominante de *sol* ♯ majeur qu'il passe en *la* ♭, qui, au moyen du tempérament, est *synotouche*, & non *synonyme* du ton de *la* ♯.

Les yeux sont fort étonnés de cette transition; mais il est facile de voir pourquoi l'oreille n'en est nullement surprise.

Je ne dois point passer sous silence la gradation qui se trouve au chant du violon, dans ces deux périodes, où Haydn module en tant de tons différens.

C'est dans ces gradations, où la chaleur va en augmentant, qu'Haydn montre son génie vigoureux, & fait exalter l'âme de son auditoire.

Il avoit trouvé dans Bach des exemples nombreux de ces grands mouvemens; & pour les amener au degré éminent où ils sont dans ses chefs-d'œuvre, il n'a eu que des modulations à y ajouter.

Si la première reprise de ce morceau n'offre rien de neuf sous le rapport de la modulation, ni rien de plus que ce que l'on voit dans les prédécesseurs d'Haydn & dans les œuvres des hommes peu marquans, en revanche la seconde reprise est d'un mérite auquel nul talent médiocre ne peut atteindre, & auquel Haydn lui-même n'arrive pas toujours dans ses productions les plus distinguées.

Toute parfaite que soit cette *sonate*, elle laisse à desirer encore sous le rapport de ses qualités *pianiques*.

Elle est le fait d'un très-grand compositeur, mais non celui d'un très-grand pianiste.

Haydn n'avoit pas poussé aussi loin dans la carrière du piano que dans celle de la composition. Si son génie & son talent eussent animé & conduit les doigts admirables de Cramer, cette *sonate* seroit encore plus garnie & plus brillante.

Mozart, non moins grand compositeur qu'Haydn, & plus habile pianiste, nous fournit la preuve que cette habileté est nécessaire pour trouver avec les doigts ce qui échappe sans leur secours.

Les *sonates* de Mozart ont plus d'effet sur le piano que celles d'Haydn, parce qu'elles ont quelques degrés de force de plus sous ce rapport.

Quel plaisir fait madame de Lanoue, quand elle exécute la quatrième *sonate* en *si* ♭ majeur du second œuvre de Mozart, accompagnée de M. Vidal! quels doigts légers & brillans!

Madame de Lanoue se permet quelques additions dans le *cantabile*, mais elles sont de si bon goût, que Mozart lui-même y applaudiroit. J'en dis autant des ornemens de M. Vidal. J'ajouterai même que si Mozart écrivoit maintenant cette *sonate* dialoguée, il l'embelliroit de traits semblables à ceux que l'habileté & l'élégance de madame de Lanoue lui font ajouter à ce *cantabile*, qui est l'un des nombreux triomphes de cette dame amateur.

Pour être parfait en tout, dans la musique de piano, il faudroit écrire comme Haydn & Mozart, & ajouter à ce que leur savoir & leur beau génie leur ont fait trouver de neuf & d'admirable, tout ce que l'habileté des grands pianistes a pu y ajouter pour rendre la *sonate* aussi brillante que solide. On ne peut pas plus s'écrier maintenant : *Sonate, que me veux-tu*, que l'on ne peut demander : *Peinture, Poésie* ou *Beaux-arts, que me voulez-vous?*

Si l'on est digne d'entendre de la bonne musique, on ne demandera pas plus : Haydn, Mozart, *que me voulez-vous*, que Virgile ou Racine, *que me veux-tu ?* si l'on sait goûter les charmes de la poésie.

On retrouve dans la *sonate* les plus belles périodes de l'éloquence, les descriptions de la poésie, ou son dialogue animé & dramatique.

Comment classez-vous Dussek, Steibelt & Beethoven?

Dussek fut un de nos grands pianistes modernes, & il a été aussi parfois l'un de nos compositeurs les plus distingués sous plusieurs rapports; cependant, quoiqu'il prétendît qu'un Bénédictin lui eût fait faire tous les exercices du contre-point, & avoir même profité des conseils d'Emmanuel Bach, il est facile de reconnoître que son inspiration, ses doigts & son oreille étoient ses guides & ses seuls maîtres.

C'est comme très-grand musicien pratique, & né avec des dispositions rares, & non comme possédant la théorie de la composition, que Dussek a fait les divers ouvrages par lesquels ils s'est acquis un nom très-célèbre.

Le juger sur son *quintetto* en *fa* mineur, n'est, je pense, aucunement désavantageux pour lui; & puisque nous l'avons sous les yeux, c'est dans cet ouvrage que nous allons examiner sa manière d'écrire.

Sans doute que les Italiens trouveront fort étrange que le titre de cet ouvrage soit *Quintetti*, qui est le pluriel de *quintetto*, quoique ce *quintetto* soit seul.

Pour faire cesser leur surprise, il faut leur dire que Boccherini, qui a fait connoître en France le mot *quintetti*, parce qu'il faisoit toujours paroître plus d'un *quintetto* à la fois, a fait franciser ce mot dans son pluriel & non dans son singulier; tellement que *quintetto* n'est encore qu'un mot italien, tandis que *quintetti* est devenu français, comme *tutti*.

On a donc la bonhomie de dire en France un *quintetti* de Boccherini ou de Mozart. Mais le nom ne fait rien à l'affaire, & nous devons même ajouter, pour la satisfaction des éditeurs du *Quintetto* de Dussek, qu'ils n'ont laissé le nom de *quintetti* que sur le titre extérieur; car, en tête du morceau, il est nommé *quintetto*.

Cet œuvre quarante-unième de Dussek est moins un *quintetto* qu'une *sonate*, avec violon obligé & accompagnement d'un violoncelle, d'un alto & d'une seconde basse ou contre-basse *ad libitum*.

Son premier allegro a un début pompeux qui tient du concerto. Peut-être Haydn n'en eût-il pas mieux conçu la première reprise : il y eût peut-être été moins brillant, moins garni, parce qu'il étoit moins pianiste que Dussek; mais dans la seconde, il se fût montré un plus habile écrivain & un plus grand génie. Cependant, sans avoir la profondeur d'Haydn, Dussek est assez musicien dans ce *quintetto* pour étonner les personnes ordinaires, & même pour en dérouter plusieurs, plus capables de l'admirer que de le juger.

Haydn ne seroit pas tombé de *la* ♭ *ut* ♭ *mi* ♭ sur *mi la ut* ♯, car il eût senti que le conséquent de *la* ♭ ne peut être en cet endroit *mi* naturel.

Mais c'est un passage enharmonique, & cet accord la ♭ ut ♭ mi ♭ *n'est véritablement que* sol ♯ si ♯ ré ♯.

Je le sais très-bien ; mais ce *la* ♭ pris pour *sol* ♯ doit-il avoir pour suite, pour résolution *ut mi*, dans le passage de *sol* ♯ *si* ♯ *ré* ♯ à *la ut* ♯ *mi* ?

Le conséquent de *sol* ♯ est *la*. Mais comme il ne pouvoit faire de suite *sol* ♯ *si* ♯ *ré* ♯ & *la ut* ♯ *mi*, sans qu'il en résultât les deux quintes consécutives *sol* ♯ *ré* ♯ & *la mi*, il falloit seulement frapper *la ut* ♯ sur le premier des quatre temps, & le *mi* sur les trois autres.

Dans quel ton est cette période ?

Si l'on en juge d'après ce qui est écrit, elle est en *mi* majeur ; mais si l'on ne fait qu'écouter la musique sans jeter les yeux sur le papier, alors on devra le croire en *fa* ♭ majeur, qui est le vrai ton de cette période.

Pourquoi l'a-t-on écrite en *mi* majeur ?

Pour éviter d'avoir à changer l'acception ordinaire des grandes touches, & soulager ainsi l'attention de l'exécutant ; car bien que mécaniquement ce soit la même chose pour lui, puisqu'il a les mêmes touches à faire mouvoir, il y a néanmoins une grande différence entre le degré d'attention que demande le ton de *mi* & celui qu'exige le ton de *fa* ♭ majeur.

Sans doute que les traits de Dussek sont au-dessus de ceux d'Haydn ; mais combien la facture de ce dernier l'emporte sur celle de Jean-Louis Dussek !

Comparer Dussek à Haydn ou à Mozart, c'est comparer un alliage de divers métaux à l'or le plus pur. Rapprochons-le de M. Steibelt, avec lequel il a plus de ressemblance.

S'il en faut croire le *Dictionnaire historique des Musiciens*, le roi de Prusse, charmé des dispositions de Steibelt, l'auroit fait instruire par Kirnberger ; mais si l'on en croit ses ouvrages, qui parlent encore plus haut que ce Dictionnaire, on reconnoîtra que Steibelt compose d'instinct, comme Dussek lui-même.

Sans doute que l'on prouve bien mieux que l'on étoit destiné par la nature à être un grand musicien, quand on le devient ainsi de soi-même, que lorsqu'on y est aidé par les conseils & les leçons savantes d'un maître des plus habiles. Mais il est ridicule de prétendre avoir appris la théorie du contre-point, alors qu'on en viole les lois dans ce qu'elles ont de plus simple & de plus ordinaire.

Il n'eût pas fallu trois mois d'étude à Dussek & à Steibelt pour leur apprendre à éviter la plupart des fautes qui déparent leurs ouvrages.

Donc ils n'ont point fait ces études ; & c'est en vain que l'un prétend avoir été guidé par un Bénédictin & par Emmanuel Bach, & l'autre par Kirnberger ; ces insinuations fausses sont absolument démenties dans chacune de leurs *sonates* ou de leurs concertos ; ce qui n'empêche point qu'ils ne renferment beaucoup de choses admirablement inspirées.

Est-il une période plus large, plus magnifique que celle par laquelle débute la *sonate* en *mi* mineur de Steibelt, qui est son œuvre 27 ?

Mais dans cette période-là même, n'est-il pas des preuves que Steibelt composoit d'oreille ?

Est-ce Kirnberger qui lui avoit appris qu'il pouvoit tomber de $\frac{sol}{mi}$ sur $\frac{mi}{si}$, comme il le fait à la troisième mesure de cette *sonate* ?

A part cette tache & quelques octaves qu'il eût fallu éviter, est-il un compositeur qui eût fait une période plus noble, plus pathétique ou plus remplie de sentiment & d'exaltation ?

Mais quel grand compositeur eût eu l'indiscrétion de la faire répéter de suite & toute entière au violon, comme le fait M. Steibelt ?

La période qui suit cette répétition est bien ; mais pourquoi le violon n'y fait-il que l'unisson du piano ? ne pouvoit-on en renforcer l'effet avec plus de variété & d'une manière moins commune ?

La troisième période, où le violon récite, est d'une belle expression dramatique ; mais les octaves qui s'y trouvent, surtout vers la fin, ne prouvent-elles pas que M. Steibelt ne sait pas écrire purement à trois ni à quatre parties ?

C'est un grand musicien fortement inspiré ; mais ce n'est pas un compositeur éclairé sur ce que la nature & l'habitude le poussent à faire. Il ne comprend qu'à demi ce que sa muse lui suggère.

Que l'on ne s'imagine pas qu'aucune de ces fautes soit inhérente au génie ; elles ne sont, au contraire, inséparables que de l'ignorance, & non de la verve abondante & féconde de Steibelt lui-même.

On doit regretter vivement qu'il ne se soit pas éclairé assez par ses propres méditations pour apercevoir ses fautes & pour les corriger, & plus encore qu'il n'ait pas aperçu tout ce qui lui manquoit pour être un Mozart ou un Haydn. S'il eût été capable d'analyser parfaitement les chefs-d'œuvre de ces hommes extraordinaires, & qu'il se fût donné la peine de chercher à les imiter dans ce qu'ils ont de plus profond, il auroit peut-être fini par les surpasser, & l'on eût ainsi vu la musique faire quelques pas de plus que dans les ouvrages admirables de ces deux modèles.

Mais l'art est au contraire resté, dans Steibelt, bien en arrière de ce qu'il est dans Haydn & Mozart.

Pour suivre l'analyse de la *sonate* en *mi* mineur de M. Steibelt, supposons qu'il est arrivé glorieusement & sans mériter le moindre reproche jusqu'à la seconde reprise de ce morceau, & voyons comment il va se tirer de celle-ci.

Le piano commence seul la première mesure. A la seconde, le violon riposte & continue ainsi de mesure en mesure.

Il va sans doute nous faire entendre une suite d'imitations qui vont animer ce dialogue, & le rendre attachant & précieux par sa profondeur & son effet.

Mais qu'entends-je, *sol la* ♭, avec *sol la* ♭? est-ce une faute de gravure? Non; car voilà *ut ré* ♭ avec *ut ré* ♭, & *ré mi* ♭ avec *ré mi* ♭.

Est-ce vous, M. Kirnberger, qui avez appris ce contre-point à M. Steibelt?... Que je suis désolé de voir ainsi le prestige s'évanouir!

Mais si les lumières du contre-point n'éclairent pas M. Steibelt, il marche du moins à la lueur du feu brûlant qui l'anime.

Son génie est un fleuve abondant qui roule souvent des eaux impures, mais qui les entraîne avec une force imposante & un mouvement extraordinaire.

Il seroit facile à un habile compositeur de substituer à ce faux contre-point le contre-point véritable, qui étoit sans doute dans le sentiment intime de M. Steibelt, mais qui ne lui parloit pas assez distinctement pour qu'il pût le comprendre. Il n'y a démêlé qu'une seule partie obligée: car les notes *sol, fa* ♯ *sol sol la* ♭, *fa ré si ut* appartiennent évidemment à la même partie, quoiqu'elles soient distribuées entre le piano & le violon. C'est donc un chant coupé en deux pour en donner un morceau à chacune des deux parties, & non pas le vrai chant d'une partie qui répond au chant de l'autre.

Il n'y a donc ici que de la besogne d'écolier, & non de l'ouvrage de maître; & si l'on veut descendre aux fautes de l'harmonie, ne peut-on pas demander comment le dessus du piano monte d'*ut* sur *ré* pendant que la basse fait *la* ♭ *ut*? Les deux neuvièmes dont l'une est écrite, $\frac{ré}{ut}$, & l'autre supposable $\frac{ut}{si ♭}$, sont-elles de l'école de Kirnberger, ou une école de la part de M. Steibelt?

Si, pour rendre hommage à la vérité & pour éclairer ceux qui étudient cet ouvrage, nous sommes forcés d'arracher de la couronne de M. Steibelt tout ce que ceux qui l'admirent & ne le jugent pas y avoient attaché de fleurs en faveur du contre-pointiste, nous nous gardons bien de toucher à celles qui sont la juste & immortelle récompense de son génie vigoureux, dont il a donné tant & de si belles preuves; nous y ajoutons nous-mêmes notre tribut, personne ne goûtant mieux que nous les fruits de son heureuse & féconde inspiration.

Mais il faut distinguer la célébrité de Dussek & de M. Steibelt de la célébrité de Mozart & d'Haydn.

Il faut moins compter leurs ouvrages que les peser. Il en est de même des suffrages qu'ils obtiennent.

En général, on ne connoît dans le monde que les compositeurs qui ont de la renommée; & quand cette renommée est à un certain degré, & par quelle cause que ce soit, on confond alors l'un avec l'autre, pour le mérite, des hommes qui sont d'un poids tout différent. Ces méprises sont désolantes pour ceux qui aiment à voir chaque chose à sa place.

M. Van Beethoven réveille à la fois les idées de grand talent, d'homme de génie & d'imaginations bizarres.

Il est certain que M. Van Beethoven n'est pas assez difficile sur le choix des sujets qu'il traite ni sur celui des idées qu'il associe.

Le plus grand musicien, en ce moment, de l'Allemagne devroit être plus pur dans son contre-point, & ne pas laisser sortir de sa plume tant de choses arides & ingrates.

Appelé à recueillir la succession d'Haydn & de Mozart, il devroit avoir plus de naturel & de correction.

Sous ses doigts habiles, sans doute que beaucoup de choses qui n'ont aucun effet ailleurs, en ont un dont on ne se fait pas d'idée; mais il vaudroit mieux être à la portée de plus de mains.

Il devroit surtout n'offenser jamais les oreilles des vrais connoisseurs, soit par du contre-point négligé, soit par une harmonie si recherchée, qu'elle sort des limites de la musique, & n'est plus de la vraie science, mais de la *savante ignorance*.

L'un des meilleurs œuvres de *sonates* de cet auteur est le douzième. Le vingt-troisième est d'un sentiment délicieux dans la *sonate* en *fa* majeur.

Il y a loin de cette facture à celle de l'œuvre 81, intitulé *les Adieux*, *l'Absence* & *le Retour;* mais l'œuvre 23 a plus de naturel & de grâce, s'il a moins de maturité & de force comme contre-point.

Je ne puis entendre sans souffrir, & sans en être fâché pour M. Van Beethoven, qu'il fasse $\frac{sol\ mi ♭}{ut\ si ♭}$.

Où cela se trouve-t-il?

Dans le dernier morceau de l'œuvre 81, & dans l'avant-dernière page.

Mais c'est entre le dessus & une partie intermédiaire, & pendant que la basse tient un mi ♭.

Tout cela ne justifie point le mauvais effet de la quarte qui frappe après la quinte.

Que signifie d'ailleurs *ut si* ♭ sous *ut si* ♭ de la seconde partie?

EXEMPLE.

SOL				MI ♭						RÉ			
Si ♭ *ut*	*si* ♭ *ut*	*si* ♭ *ut*		*si* ♭ *ut*		*si* ♭ *ut*	*si* ♭	*ut*		*si* ♭ *ut*	*si* ♭ *ut*	*si* ♭ *ut.*	
Sol		*ut*		*si* ♭				*sol*		*fa*			
MI ♭										SI ♭			

Mais si♭ ut si♭ ut si♭, &c., n'est qu'un trillo, un si♭ cadencé.

Hé bien, apprenez que, pour que cette cadence fût légitime & fût sentie comme un vrai trillo, il faudroit qu'elle eût le double de mouvement. Comme ce trillo est écrit, l'impression des deux octaves *ut si♭* / *ut si♭* y est sentie, ainsi que celles des deux quartes *ut si♭* / *sol fa*, & en conséquence ces octaves & ces quartes sont autant de fautes de composition.

Ce passage est digne des doigts de M. Beethoven, & a même l'air d'être un vrai quatuor; mais il est indigne de ses oreilles, à moins qu'il ne soit devenu sourd.

Sol mi♭ si♭ sur la basse *mi♭ si♭ sol* n'est de l'harmonie que pour ceux qui n'en possèdent pas les vrais élémens, & l'on ne devroit jamais en rencontrer de semblable dans les ouvrages qui sont de la force de ceux de M. Beethoven.

Qu'est-ce qui fait la force d'un morceau?

C'est le nombre & la qualité des périodes qu'il contient, & la manière dont elles sont écrites & enchaînées.

Dans le nombre des périodes d'un morceau, on ne doit pas compter celles qui ne sont que des redites inutiles; le rabachage délayant la question sans l'approfondir. Il ne faut pas qu'une période de début soit suivie d'une autre période du même genre, car alors c'est commencer deux morceaux, & non pas poursuivre le même.

C'est là ce qui arrive aux écoliers qui sont assez musiciens pour créer divers débuts, sans pouvoir aller au delà. Ceux qui ont les moules de deux, de trois ou de quatre périodes, vont plus ou moins loin, jusqu'à ce nombre; mais ils ne peuvent le dépasser, & s'ils s'efforcent à faire plus, alors ils alongent leur morceau sans l'agrandir.

Un morceau s'alonge par des épisodes ou par des phrases oiseuses & des divagations; mais pour s'agrandir, il faut que ce qu'on ajoute appartienne au sujet, & surpasse tout ce qui précède par la force des idées & le choix des expressions.

C'est confondre le verbeux avec l'éloquent, que de prendre un morceau long pour un grand morceau.

M. Steibelt est quelquefois grand & long tout à la fois. Il est grand par la noblesse & l'élévation de ses idées, & long par des redites & des divagations.

Dans une *sonate*, comme dans une pièce de théâtre, tout ce qui est inutile doit en être retranché.

En passant de Jean-Sébastien Bach à Joseph Haydn, j'ai laissé bien des intermédiaires, soit pour la chronologie, soit pour les divers degrés de la *sonate*. Mais comme j'avois choisi l'aigle du commencement du dix-huitième siècle, je devois y comparer l'aigle de la fin, & c'est ce qui a décidé ma marche. J'eusse pu également opposer Mozart à Bach, & même avec plus de raison, comme étant plus grand pianiste; mais Mozart & Haydn étant de la même époque, & ayant brillé en même temps & souvent au même degré, malgré qu'il y eût de la différence dans leur génie comme dans leur manière, je les regarde en quelque sorte comme ne formant qu'un seul & même individu diversement inspiré, & prenant aujourd'hui telle marche pour ne pas suivre celle de la veille. Cependant si l'on cesse de voir un même homme dans ces deux phénomènes, on devra à quelques égards considérer Haydn comme le plus mûr des deux, malgré l'admirable élan de Mozart.

Il y a sans doute des choses fort aimables à dire sur les *sonates* de beaucoup d'autres compositeurs, & notamment sur celles de M. Kozeluck & sur celles de M. Pleyel; mais cet article est déjà si long, & une foule si grande de compositeurs se présente, qu'il faut demander ce qu'on pourroit dire de leurs *sonates* quand il ne reste plus de place pour analyser celles de M. Clementi & celles de M. Cramer.

La *sonate* ayant été poussée par les vrais compositeurs à un point que ne peuvent atteindre les instrumentistes qui ont beaucoup de doigts & peu de tête, on lui a substitué le nocturne qui favorise l'ignorance & l'absence de génie.

Que de faiseurs d'ariettes & de grand bruit d'orchestre ont essayé en vain de faire des *sonates*, des trio, des quatuor! Il faut une autre étoffe que la leur pour réussir dans ce genre après les grands maîtres qui s'y sont distingués. La *sonate* pourroit leur demander à son tour: *Que me voulez-vous? voulez-vous me faire descendre au niveau de votre foiblesse musicale? Mais on se moqueroit de moi si je prenois alors le titre de* sonate; *car vous ne voulez point parler de ces petites sonatines, sans conséquence, faites pour les commençans, mais de celles qui sont dignes de figurer dans un concert distingué, & sous des doigts habiles.*

Croyez-moi, chers & aimables faiseurs d'ariettes ou de romances, cherchez plutôt à faire oublier mon nom, qu'à perdre le vôtre en le joignant au mien. Dites à tout le monde que la sonate *n'est plus de mode.*

(*De Momigny.*)

Sonate de violon. (Voyez Violon.)

SONNER, *v. a.* & *n.* On dit en composition qu'une note *sonne* sur la basse, lorsqu'elle entre dans l'accord & fait harmonie; à la différence des notes qui ne sont que de goût, & ne servent qu'à figurer, lesquelles ne *sonnent* point. On dit aussi *sonner* une note, un accord, pour dire frapper ou faire entendre le son, l'harmonie de cette note ou de cet accord.

(*J. J. Rousseau.*)

On dit *sonner* de la trompette. On dit en italien *sonner* d'un instrument, comme on dit en français *jouer*.

On *sonne* du violon, de la basse, du piano, de la harpe en Italie, & l'on en joue en France.

Il est fort singulier que l'on écrive *sonner* & *consonner* avec deux *n*, & *dissoner* & *dissonant* avec une seule : c'est une des inconséquences de notre orthographe. (*De Momigny.*)

SOPRA. Adverbe italien qui signifie *sur* ou au-dessus. *Nella parte di sopra*, dans la partie au-dessus.

SOPRANO, au plur. *soprani*, premier dessus. Ce mot vient de *sopra*.

SOSTENUTO. *Soutenu*. Un *adagio sostenuto* est un morceau *lent*, dont les sons doivent être bien liés & *soutenus*.

Sostenuto est opposé à *spiccato* & à *staccato*.

SOTTO-VOCE, *adv*. Ce mot italien marque, dans les lieux où il est écrit, qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix, ou jouer qu'à demi-jeu.

Mezzo forte & *mezza voce* signifient la même chose. (*J. J. Rousseau.*)

SOTTO signifie proprement *sous*, mais il répond à *mezzo*, à demi, dans *sotto-voce*.

Sotto il soggetto veut dire, *sous le sujet*.

SOUPIR, en italien *sospiro*. Silence équivalant à une noire, & qui se marque par un 7 tourné en sens contraire, le 7 étant le demi-*soupir*, ou du moins ressemblant beaucoup à ce signe de silence. (Voyez SILENCE & la Planche des signes de la musique.)

SOURDELINE, *s. f.* Espèce de musette qui est un diminutif de la *zampogna*. Elle est en usage en Italie.

SOURDINE, *s. f.* Petit instrument de cuivre, de bois ou d'argent, qu'on applique au chevalet du violon ou du violoncelle, pour rendre les sons plus sourds & plus foibles, en interceptant & gênant les vibrations du corps entier de l'instrument.

La sourdine, en affoiblissant les sons, change leur timbre & leur donne un caractère extrêmement attendrissant & triste.

Con sordino. Ces mots, écrits sur une partie de violon ou de basse, ou d'alto, indiquent que l'on doit se servir de la *sourdine*.

On écrit quelquefois *sordini* au pluriel, ou *sordino* au singulier, sans ajouter *con*. Il y a aussi des *sourdines* pour les cors & autres instrumens à vent.

Le piano a un jeu de *sourdine*, qui est une tringle de bois recouverte de peau, qui s'applique contre les cordes, au moyen d'une pédale, & qui en gêne les vibrations. Le clavecin avoit aussi la sienne.

Il y a des harpes qui en ont aussi, mais c'est rare & inutile.

SOURDINE. On nommoit de ce nom une sorte de violon qui n'avoit qu'une table.

SOUS-DOMINANTE ou SOUDOMINANTE. Nom donné par M. Rameau à la quatrième note du ton, laquelle est par conséquent au même intervalle de la tonique en descendant, qu'est la dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet auteur trouve par renversement entre le mode mineur de la *sous-dominante*, & le mode majeur de la tonique. (Voyez HARMONIE. Voyez aussi l'article qui suit.) (*J. J. Rousseau.*)

SOUS-DOMINANTE. L'accord de sixte ajoutée a donné une grande réputation à la *sous-dominante*, dans le système de Rameau.

Ce prétendu accord fondamental, qui n'est & ne peut être que l'accord de quinte & sixte renversé en *ut* majeur de l'accord de septième *ré fa la ut*, est une des erreurs dont ce musicien a fait le plus d'étalage.

Cette note, au lieu d'être la dominante en dessous, est, dans la gamme de M. de Momigny, la borne du ton à l'aigu, comme la dominante *sol* l'est au grave, quand on renferme le système dans les bornes de l'eptacorde.

Sol	*la*	*si*	UT	*ré*	*mi*	*fa*.
4	3	2	1	2	3	4

(Voyez QUATRIÈME NOTE.)

SOUS-MÉDIANTE ou SOUMÉDIANTE. C'est aussi, dans le Vocabulaire de M. Rameau, le nom de la sixième note du ton. Mais cette *sous-médiante* devant être au même intervalle de la tonique en dessous, qu'en est la médiante en dessus, doit faire tierce majeure sous cette tonique, & par conséquent tierce mineure sur la sous-dominante, & c'est sur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du mode mineur; mais il s'ensuivroit de-là que le mode majeur d'une tonique & le mode mineur de sa sous-dominante devroient avoir une grande affinité, puisqu'au contraire il est très-rare qu'on passe d'un de ces deux modes à l'autre, & que l'échelle presqu'entière est altérée par une telle modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédens, n'ayant pas sous les yeux, en écrivant cet article, les écrits de M. Rameau. Peut-être entend-il simplement, par *sous-dominante*, la note qui est un degré au-dessous de la médiante. Ce qui me tient en suspens entre ces deux sens, est que, dans l'un & dans l'autre, la *sous-dominante* est la même note *fa* pour le ton d'*ut*: mais il n'en seroit pas ainsi de la *sous-médiante*; elle seroit *la* dans le premier sens, & *ré* dans le second. Le lecteur pourra vérifier lequel des deux est celui de M Rameau; ce qu'il y a de sûr, est que celui que je donne est préférable pour l'usage de la composition. (*J. J. Rousseau.*)

Sous-médiante. Cette note étant prise pour la sixte & non pour la *sus-tonique*, seroit beaucoup mieux nommée *sous-médiante* dans la gamme de M. de Momigny que dans la gamme ordinaire; mais alors il ne seroit pas nécessaire de prendre la tierce majeure au-dessous, comme Rameau y est obligé pour avoir son accord parfait majeur renversé.

Exemple.

Fa *la* ♭ UT *mi* *sol.*
3 2 1 2 3

Les idées de M. de Momigny n'ont rien de commun avec celles auxquelles Rameau attachoit une importance qui n'étoit point fondée, relativement au phénomène de la résonnance du corps sonore, vu qu'il ne donne rien au grave, mais tout à l'aigu du son fondamental.

La *médiante* en dessus & la *médiante* en dessous sont les deux modales, & ces deux cordes par lesquelles le mode est indiqué sont en *ut* majeur *mi* & *la*, & en mineur *mi* ♭ & *la* ♭.

Sol *la* *si* UT *ré* *mi* *fa.*
4 3 2 1 2 3 4
Sol *la* ♭ *si* ♮ UT *ré* *mi* ♭ *fa.*
4 3 2 1 2 3 4

Mais cependant le mot de *médiante* venant de *medium*, le milieu, il ne peut s'appliquer avec justesse que relativement à l'accord parfait, tel qu'*ut mi sol*, où *mi* est au milieu, ou tel qu'*ut la* ♭ *fa*, où le *la* ♭ est également au milieu.

Les mots de *médiante* & de *dominante* n'ayant de rapport qu'avec l'accord parfait, c'est par abus que l'on en fait usage relativement aux autres notes du ton & au système tout entier; car alors ces dénominations sont véritablement fautives & déplacées.

SOUTENIR, *v. a. pris en sens neut.* C'est faire exactement durer les sons toute leur valeur sans les laisser éteindre avant la fin, comme font très-souvent les musiciens, & surtout les symphonistes.

(*J. J. Rousseau.*)

SPICCATO, *adj.* Mot italien, lequel, écrit sur la musique, indique les sons secs & bien détachés.

SPONDAULA, *s. m.* C'étoit, chez les Anciens, un joueur de flûte ou autre semblable instrument, qui, pendant qu'on offroit le sacrifice, jouoit à l'oreille du prêtre quelqu'air convenable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le distraire.

Ce mot est formé du grec σπονδὴ, *libation*, & αὐλὸς, *flûte*. (*J. J. Rousseau.*)

SPONDÉASME, *s. m.* C'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération dans le genre harmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement élevée de trois dièses au-dessus de son accord ordinaire; de sorte que le *spondéasme* étoit précisément le contraire de l'*éclyse*. (*J. J. Rousseau.*)

STABLES, *adj.* Sons ou cordes *stables*: c'étoient, outre la corde proslambanomène, les deux extrêmes de chaque tétracorde, lesquels extrêmes sonnant ensemble le diatessaron ou la quarte, l'accord ne changeoit jamais, comme faisoit celui des cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit suivant les genres, & qu'on appeloit pour cela *sons* ou *cordes mobiles*.

(*J. J. Rousseau.*)

Stables. C'est aux cordes *stables* que s'achèvent ou commencent les paraphonies que les Anciens nommaient *consonnances*.

Les paraphonies se trouvent à la quarte ou à la quinte.

Exemple.

La *phonie sol la si ut* a pour *paraphonie* les cordes *ut ré mi fa*, qui sont à la quarte au-dessus ou a la quinte au-dessous, selon que l'on prend cette paraphonie à l'aigu ou au grave.

La *phonie ut ré mi fa* a pour *antiphonie* les cordes *ut ré mi fa* prises à l'octave au-dessus ou au-dessous.

La *phonie ut ré mi fa* a pour *symphonie* les cordes *ut ré mi fa* prises à l'unisson des premières. (Voyez Paraphonie.) (*De Momigny.*)

STYLE, *s. m.* Caractère distinctif de composition ou d'exécution. Ce caractère varie beaucoup selon les pays, le goût des peuples, le génie des auteurs; selon les matières, les lieux, les temps, les sujets, les expressions, &c.

On dit en France le *style* de Lully, de Rameau, de Mondonville, &c. En Allemagne, on dit le *style* de Hasse, de Gluck, de Graun. En Italie, on dit le *style* de Léo, de Pergolèse, de Jomelli, de Buranello. Le *style* des musiques d'église n'est pas le même que celui des musiques pour le théâtre ou pour la chambre. Le *style* des compositions allemandes est sautillant, coupé, mais harmonieux. Le *style* des compositions françaises est fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone; celui des compositions italiennes est fleuri, piquant, énergique.

Style dramatique ou imitatif, est un *style* propre à exciter ou peindre les passions. *Style* d'église est un *style* sérieux, majestueux, grave. *Style* de motet, où l'artiste affecte de se montrer plutôt classique & savant, qu'énergique ou affectueux. *Style* hiporchématique, propre a la joie, au plaisir, à la danse, & plein de mouvemens vifs, gais & bien marqués. *Style* symphonique ou instrumental. Comme chaque instrument a sa touche, son doigter, son caractère particulier, il a aussi son *style*. *Style* mélismatique ou naturel, & qui se présente le premier aux gens qui n'ont

point appris. *Style* de fantaisie, peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte. *Style* choraïque ou dansant, lequel se divise en autant de branches différentes qu'il y a de caractères dans la danse, &c.

Les Anciens avoient aussi leurs *styles* différens. (Voyez MODE & MÉLOPÉE.) (*J. J. Rousseau.*)

STYLE, en italien *stilo.* C'est, au propre, la plume avec laquelle on écrit, & au figuré les pensées & leur expression.

On dit les différens *styles* plutôt que les différentes plumes, parce que l'on continue à s'exprimer comme si l'on se servoit encore du *style*, qui étoit une sorte d'aiguille pointue d'un côté & aplatie de l'autre.

Le côté pointu du *style* servoit à tracer les caractères sur les tablettes enduites de cire, & l'autre à effacer; ce qui a fait dire à Horace.

Sæpè stylum vertas.
Retournez souvent le style.

On dit aussi la plume de Voltaire, la plume de Rousseau.

Le *style* de la musique, comme celui des langues, peut être divisé en *simple*, *moyen* & *sublime*.

Il peut être *noble* ou *trivial*; *élevé* ou *bas*; *clair* ou *obscur*; *lent* ou *rapide*; *coupé* ou *périodique*; *lié* ou *haché*; *onctueux* ou *sec*; *magnifique* ou *mesquin*; *gai* ou *triste*; *profane* ou *sacré*.

En outre de ces qualités générales, le *style* en prend une particulière, selon la teinte du génie & selon la force du talent du compositeur.

Ceux qui manquent de caractère, de génie & de talent, n'ont qu'un *style* emprunté & parasite. Mais quelque sujet que traitent les grands compositeurs, chacun de leurs morceaux a quelque chose qui fait reconnoître leur *style* & leur manière.

Cependant on doit bien imaginer que le *style* des compositeurs contemporains est plus difficile à démêler l'un de l'autre, que les *styles* des compositeurs de deux époques différentes & éloignées.

Ainsi le *style* d'Haydn se distingue moins de celui de Mozart que de celui de Jean-Sébastien Bach, ou de celui de Handel, de Correlli, de Durante ou de Scarlatti.

Il est pardonnable de confondre parfois les *styles* des grands maîtres de la même époque; il ne l'est pas de se tromper sur ceux des époques éloignées & d'une école différente; car une telle méprise ne peut avoir lieu si l'on ne manque de tact & de connoissances.

Il est deux *styles* principaux, le *gai* & le *triste*: de-là l'opéra *buffa* & l'opéra *séria*, ou l'opéra tragique & l'opéra comique.

Mais comme, entre la gaieté folle & la profonde tristesse, il y a un très-grand nombre de degrés, le *style* peut avoir autant de couleurs ou de tons différens qu'il y a de ces degrés.

La musique théâtrale peut avoir tour à tour ces deux couleurs différentes & toutes les nuances qui les séparent; & il en est de même dans celles de chambre ou de concert.

La musique d'église n'admet aucun excès ni dans la joie ni dans la tristesse; le respect que l'on doit aux lieux saints, devant contenir dans de justes bornes les sentimens qu'on y exprime.

Mais il est bon de rappeler qu'il n'est permis d'être ennuyeux nulle part, & que la liberté que prennent ceux qui font de la musique d'église d'être froids, secs & insignifians, est une licence blâmable.

Le *suranné* & le *religieux* n'étant point synonymes, les tournures de mauvais goût n'ont par conséquent rien de sacré.

La fugue maussade & mal faite n'a non plus rien de pieux ni même de savant.

Mais vous n'accordez donc aucun asyle aux mauvais compositeurs? Non; car leur place n'est nulle part, quoiqu'ils se fourrent partout.

Si l'église ne peut absoudre l'ennui, on sent que le grand opéra, ou la tragédie lyrique, ou l'opéra séria, ne peuvent non plus le rendre supportable.

Le comique, qui doit souvent être malin & très-éveillé, peut encore moins le souffrir.

Les études instrumentales devroient même s'interdire tout ce qui ne dit rien; à plus forte raison doit-on éviter de faire un supplice d'un divertissement.

Vous qui semblez vous complaire dans d'interminables pièces, songez qu'un distique même peut paroître long, si le génie ne l'a dicté.

Quoique la musique soit du *style* gai ou du *style* triste, ou appartienne aux nuances qui séparent ces deux couleurs opposées, chaque morceau triste ou gai, lent ou vif, doit avoir le *style* qui convient au genre auquel il appartient.

Le *style* de la symphonie n'est pas celui de la sonate ou du concerto.

Le *style* du cantabile ou de l'adagio n'est pas celui de l'allegro ou du presto.

Le *style* du chœur n'est pas celui du duo ou du trio.

Il est inutile d'indiquer en quoi consistent les différences de *style* de chacun de ces morceaux à ceux qui les sentent, & l'on doit renoncer à expliquer ces différences à ceux qui n'en ont aucune idée; car si les exemples ne leur apprennent rien à cet égard, la théorie leur en enseigneroit moins encore.

S'il est dans les moules établis pour chaque espèce de morceau, des choses qui ne peuvent être changées, il en est plusieurs autres qui varient nécessairement, selon

ſelon le caractère, le degré de talent & de génie des compoſiteurs.

Vouloir que l'on ſe servît de nos jours des moules du dix-ſeptième ſiècle, ſans y rien ajouter ou modifier, ſeroit vouloir anéantir tous les progrès que l'art a faits depuis cent dix-huit ans.

Le *claſſique* eſt ce qui eſt le plus conforme à la raiſon & au ſentiment, & non pas ce que le pédagogiſme enſeigne la férule à la main. (*De Momigny.*)

SUITE, *ſ. f.* (Voyez SONATE.)

SUITE, *ſ. f.* Nom qu'on donnoit autrefois à une *ſuite* de morceaux qu'on a appelés depuis *ſonate*, ſeul mot uſité maintenant.

Les *ſuites* de Handel traverſeront les ſiècles, ſurtout à cauſe des belles fugues dont elles ſont enrichies, & qui ſont de vrais monumens dans ce genre.

Qu'il y a loin, pour le contre-point, de ces *ſuites* à jamais reſpectables, à toutes les ſonates que des muſiciens qui ne poſſédoient pas les ſecrets de leur art, ont écrites!

Cependant, il faut en convenir, ces chefs-d'œuvre ne ſont que le beau gothique. Le vrai beau demande moins de recherches & de complications, mais il veut plus d'élan & de ſenſibilité. Néanmoins les ſtatues de Bach & de Handel figureront éternellement dans le temple des Muſes, placées avant celles d'Haydn & de Mozart, comme ayant été leurs prédéceſſeurs; mais il ſera écrit ſous celles de Bach & de Handel:

Beau gothique & de convention.
Modèle de la Fugue & de ſes dépendances.

Sous celles de Mozart & d'Haydn:

Modèle de la Muſique moderne & de bon goût.
Nature forte & embellie, art perfectionné.
VRAI BEAU.

Mais la table thématique qui ſera gravée ſur ces piédeſtaux, n'indiquera que les chefs-d'œuvre de ces grands maîtres; car, quelque rapides qu'aient été leurs progrès, ils ne ſont devenus grands que par gradation.

Les *ſuites* de Handel & les ſonates de Bach ſont à peu près du même genre & du même mérite, quoique le génie de l'un diffère du génie de l'autre, ce qui les fait préférer chacun tour à tour, ſuivant qu'ils ont été mieux inſpirés, ou plus heureux dans le choix de leurs ſujets ou deſſins.

Les *ſuites* de Handel ſe compoſent, tantôt d'un prélude, d'une allemande, d'une courante & d'une gigue, ou d'un prélude, d'un allegro, d'un adagio & d'une fugue; & tantôt d'une fugue, d'une allemande, d'une courante, d'un air varié & d'un preſto final.

Quelquefois il termine ſa *ſuite* par l'air varié.

Quelque plaiſir que trouvent les gens de l'art dans le problème réſolu de l'imitation, ils ont fini par concevoir qu'il y avoit quelque choſe au-deſſus de ces débats perpétuels, de ces interruptions ſoudaines & trop rapprochées; ſavoir, un plus grand développement de la même penſée, un élan de l'ame plus ſoutenu, ou un épanchement plus complet des ſentimens dont le cœur abonde.

C'eſt dans les cinquante dernières années du dix-huitième ſiècle, que l'on a enfin reconnu que la converſation muſicale ne devoit pas avoir ſans ceſſe la forme des diſputes ſcolaſtiques, mais reſſembler aux dialogues de la tragédie ou de la comédie.

Autant une argumentation âpre, interruptrice & trop rigoureuſe eſt fatigante, autant celle qui mêle la politeſſe & le ſentiment à la logique a d'intérêt & de charme.

La muſique ancienne ſemble avoir pris les modèles de ſes dialogues au barreau, dans les chaires ou ſur les bancs des écoles; & la moderne paroît les avoir choiſis dans la bonne ſociété, dans les conſeils de nos rois ou ſur la ſcène.

On a compris enfin, dans les beaux-arts, que non-ſeulement la décence, mais l'effet même exigeoit qu'avant de lui répondre, on laiſſât à ſon adverſaire le temps de s'expliquer avec une latitude proportionnée à la nature du ſujet qu'il avoit à expoſer.

Auſſi voyons-nous la muſique moderne déblayée de toutes les imitations ſurabondantes qui, comme des ronces & des brouſſailles, où mille jets entrelacés, embarraſſoient la marche de la muſique, ou empêchoient ſon diſcours de couler.

Cependant, ce n'eſt qu'à ceux qui auroient pu mettre des imitations partout, qu'il faut ſavoir gré de n'en avoir placé qu'où elles ſont appelées par le raiſonnement & par l'heureux effet qu'elles produiſent.

Mais on ne peut faire un mérite à ceux à qui l'ignorance interdit ſes moyens, de n'en point uſer, puiſque c'eſt malgré eux qu'ils ne font jamais d'imitations régulières; car pluſieurs d'entr'eux ſont aſſez muſiciens pour ſentir où elles conviendroient, mais non aſſez inſtruits ou aſſez inſpirés pour les trouver.

On doit remarquer auſſi que ce n'eſt pas le fond de l'argumentation ſcolaſtique que j'attaque, mais ſa forme. Le fond tient eſſentiellement à la logique & à l'enchaînement des idées & des raiſonnemens; mais ce qu'il convient d'éviter, c'eſt la confuſion qui réſulte néceſſairement de trois ou quatre parties qui veulent être toutes principales à la fois, au lieu de le devenir chacune à leur tour, & de ſe contenter de n'être, en attendant que ce tour vienne, que ſecondaire ou de troiſième ou quatrième ligne.

L'unité ne peut ſouffrir ces prétentions continuelles de quatre parties, qui ſe diſputent ſans ceſſe une primauté qui n'appartient qu'à une ſeule à la fois.

Il faut néanmoins obſerver que je n'entends point dire qu'il n'y a qu'une ſeule partie à la fois qui puiſſe être *obligée ;* car l'*obligation* des parties n'entraîne pas le défaut d'unité, mais elle s'oppoſe ſeulement à ce que ces parties ne ſoient que du rempliſſage.

Les parties peuvent être obligées ſans être chacune & à la fois la première & la dominatrice, car c'eſt ce qu'elles doivent s'interdire ; mais le rôle qui leur eſt confié doit être aſſez important pour les faire remarquer, & les rendre indiſpenſables à l'effet total ; ce qui ne doit pas aller juſqu'au point de ne reconnoître aucune ſupériorité entr'elles, & d'établir à la fois quatre intérêts différens, comme il arrive dans les morceaux où l'on abuſe du contre-point obligé.

Du caractère des divers morceaux contenus dans les ſuites de Handel.

1. Le PRÉLUDE ſe diſtingue par une liberté dans les traits & une recherche dans l'harmonie, plus grandes que celles qui règnent dans les morceaux réguliers.

Cependant la logique des têtes fortes, accompagnant partout les grands compoſiteurs, leurs morceaux les moins aſſervis aux formes habituelles ont encore beaucoup d'ordre.

Les inconſéquences & les divagations leur répugnent trop pour qu'ils puiſſent ſe les permettre nulle part. Auſſi voyons-nous l'homme célèbre, dont nous examinons les ouvrages, ſe montrer très-régulier & très-ordonné dans l'irrégularité & le déſordre du prélude.

Il eſt difficile de rendre ces préludes entièrement, ſelon les vraies intentions de l'auteur, parce qu'ils ſont meſurés d'une manière qui laiſſe du doute & de l'arbitraire.

Ce ne ſont pas d'éternels préludes, car ils n'ont guère que vingt à vingt-quatre meſures, ce qui eſt extrêmement réſervé de la part de Handel ; mais dans ce temps-là on ne ſe permettoit pas encore de faire des ſonates de trente à quarante pages.

Nous avons déjà dit que, quoique reſpectables, ces préludes n'étoient pas de la force des fugues qui rendent ces *ſuites* ſi précieuſes.

2. ALLEMANDE. Ce morceau n'eſt pas cet air de danſe dont le caractère & le mouvement ſont ſi connus ; c'eſt, au contraire, un morceau ſérieux dont le mouvement eſt plus près de l'andante que de l'allegro moderato, qui eſt farci d'imitations, & qui ne diffère de la fugue que parce qu'il eſt d'un contre-point moins régulier & d'un mouvement plus lent, & toujours à quatre temps.

3. COURANTE. C'eſt un allegro à trois temps, plein d'attaques qui le réveillent & d'imitations qui le compliquent.

Haydn a fait quelques courantes auxquelles il s'eſt bien gardé de donner ce nom ſurанné, & où il a évité les défauts qui ſont inhérens à la manière trop ſcolaſtique avec laquelle ce morceau a été traité par les grands maîtres qui ont fleuri dans le commencement ou dans le milieu du dix-huitième ſiècle.

4. GIGUES. Ces morceaux, à ſix-huit ou à douze-huitièmes de ronde, & d'un mouvement approchant de l'allegro, ſont d'un contre-point libre & ſans complication ; tellement qu'on les prendroit pour des morceaux modernes, ſi elles n'avoient pas certains tours de chant & une certaine conduite qui indique l'époque de leur naiſſance.

Parmi les phraſes de chant qui contiennent les divers morceaux dont ſe compoſent les *ſuites* de Handel, il en eſt, comme dans Bach, qui ſont d'une franchiſe, d'une beauté & d'une fraîcheur inaltérables.

On voit qu'il n'y a eu généralement, pour arriver au vrai beau, qu'à étendre les idées & les deſſins de ces grands-hommes, ou à les débarraſſer des imitations minutieuſes & ſuperflues qui en détruiſoient l'effet & l'unité.

Dans le nombre des phraſes d'un naturel parfait, je crois que l'on peut mettre le début de l'allemande en *ré* mineur de la troiſième *ſuite*, & le chant ſimple de l'air varié de cette même ſonate. Je dis le chant ſimple, car ce qui eſt intitulé *aria* & qui forme l'expoſition de cet air, eſt orné dans le ſtyle gothique.

Peut-être que ce qui nous y paroît très-ſuranné ne nous feroit pas entièrement le même effet ſi nous l'entendions comme Handel l'exécutoit ; mais en ayant perdu la tradition, & ne pouvant plus en juger que par ce qui eſt écrit, il eſt impoſſible de ne pas trouver cette ſurcharge de mauvais goût, quoique parmi ces ornemens trop entaſſés il y en ait de très-diſtingués & toujours de miſe.

Ce thème, avec ces affiquets, contraſte ſingulièrement avec la première variation & même avec toutes, car elles ſont d'un naturel ſi beau, qu'il n'y a pas une note à changer pour les rendre modernes & de tous les temps.

Quelle admirable fugue en *mi* mineur commence la quatrième *ſuite !* quelle hardieſſe dans ſon deſſin, quelle ſageſſe dans ſa conduite & quelle profondeur dans ſa *ſtretta !* Rien n'eſt au-deſſus de ce travail ; cette fugue & pluſieurs autres ſont vraiment coulées en bronze, & méritent de former les bas-reliefs de la ſtatue apollonique de Handel, comme étant les plus parfaits modèles qu'on puiſſe offrir dans ce genre.

Si la cendre de ce grand compoſiteur repoſe à Weſtminſter près celle des rois d'Angleterre, ſa vie n'en a pas été moins agitée & tourmentée. Dans les cinquante années que Handel a paſſées à Londres, depuis 1710 juſqu'en 1759, où il eſt mort, il a peu joui d'une parfaite tranquillité, car ſes triomphes ont été ou diſputés, ou empoiſonnés par des cabales ou des

revers de fortune, occasionnés, en partie, par la direction d'un théâtre dont il s'étoit chargé pour son compte.

Il débuta à Londres en 1710 par *Rinaldo*, poëme de Rossi, tiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Cet opéra, donné au théâtre de Haymarket, y eut un si brillant succès, que l'on mit tout en usage pour retenir Handel en Angleterre, où il n'étoit allé que par curiosité & à l'invitation de quelques Anglais du plus haut rang qu'il avoit connus à la cour de Hanovre, à laquelle il étoit attaché comme organiste & compositeur.

Son second opéra, le *Pastor fido*, ne parut qu'en 1712. Son troisième fut *Thésée*, & le quatrième *Amadizi*. C'est en 1715 que parut ce dernier, & ce n'est qu'en 1720 qu'il donna *Radamiste* à l'Académie royale de musique de Londres, qui venoit de se former sous la protection du roi & des grands du royaume, qui desiroient entretenir constamment un théâtre italien dans cette capitale. Rien ne fut épargné pour donner à cet établissement tout l'éclat dont il étoit susceptible. Les trois plus grands compositeurs connus alors, Handel, Bononcini & Attilio Ariosti y furent attachés, ainsi que les célèbres cantatrices & chanteurs de cette époque.

Mutius Scevola fut la pièce où l'on mit à la fois ces trois compositeurs à l'épreuve.

Ariosti avoit fait le premier acte, Bononcini le second, & Handel le troisième.

Ce fut le triomphe de Handel, qui vainquit ses rivaux avec d'autant plus de gloire que les autres étoient plus dignes de lui disputer la palme.

Une cabale italienne se monta dès-lors contre Handel; mais quels que furent les échecs qu'elle lui fit éprouver, il résista à tout, à force de talent, & à l'aide de ses amis; ce qui ne put empêcher néanmoins qu'il ne fût ruiné dans la suite & ne devînt paralytique & fou. Sa paralysie & son délire furent guéris aux eaux d'Aix-la-Chapelle, où il alla passer deux saisons.

C'est alors que, de retour à Londres, il fit *Faramondo*.

Il avoit déjà fait quelques *oratoires*; il en composa de nouveaux qui eurent beaucoup de succès, & après avoir donné trente-neuf opéras italiens sur le théâtre de Londres, il termina sa glorieuse carrière musicale par le *Messie* & quelques autres oratoires qui pourroient seuls éterniser son nom, ainsi que le font ses belles fugues.

Je ne puis omettre de dire, en finissant cet article, que M. Baillot, qui a consacré son talent extraordinaire sur le violon à faire revivre parmi nous les chefs-d'œuvre des grands musiciens qui ont illustré la première moitié du siècle dernier, a rendu hommage au génie de Handel, & a donné une preuve de la bonté & de la solidité de son goût, en variant d'une manière délicieuse l'air charmant en *mi* majeur, qui termine la cinquième *suite* de Handel. Son style & son expression étonnent tous ceux qui assistent à ses *soirées musicales*, où il se montre le plus varié & le plus grand des violons. (Voyez SONATE.) (*De Momigny.*)

SUJET, *s. m.* Terme de composition: c'est la partie principale du dessin, l'idée qui sert de fondement à toutes les autres. (Voyez DESSIN.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art & du travail; celle-ci seule demande du génie, & c'est en elle que consiste l'invention. Les principaux *sujets* en musique produisent des rondeaux, des imitations, des fugues, &c. (Voyez ces mots.) Un compositeur stérile & froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *sujet*, ne fait que le retourner & le promener de modulation en modulation; mais l'artiste qui a de la chaleur & de l'imagination sait, sans laisser oublier son *sujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le représente. (*J. J. Rousseau.*)

SUJET. En italien, *soggetto*, *motivo*, ou *cantilena*, suivant l'espèce de *sujet* ou selon l'idée qu'on veut en donner.

Quand le début d'un morceau doit être traité en contre-point, on le nomme *sujet*.

Le *sujet* est parfois le chant principal d'un morceau tout entier, comme lorsqu'on traite un morceau de plain-chant.

Le *sujet* peut être de l'invention de celui qui le traite, ou n'être que choisi ou reçu par lui.

Il peut être placé à la basse, & alors le contre-point se fait au-dessus du *sujet*; c'est ce que les Italiens nomment *contra-punto sopra il soggetto*.

S'il est mis au-dessus, le contre-point est *sotto il soggetto*, sous le *sujet*.

Le *sujet* interne est celui qui est dans une partie intermédiaire.

C'est dans le style de la fugue, ou tout au moins fugué que s'emploie le mot *sujet*, parce qu'alors il règne dans tout le cours du morceau, hors dans l'*andamento*, qui est l'excursion, la promenade ou la digression qui sert à faire reposer le *sujet* pour le reproduire avec plus d'avantage.

Le sentiment des arts étant dans l'harmonie, qui se compose d'unité & de variété, c'est à accorder ces deux choses que l'on vise sans cesse, quand on a du talent & du génie.

L'unité demande un *sujet*; la variété veut qu'on en varie le contre-point de toutes les manières; & si cela n'est pas suffisant pour éviter la monotonie, elle exige que l'on quitte de temps à autre le *sujet*, non pour divaguer & battre la campagne, comme celui qui a perdu son chemin & qui le cherche sans le retrouver, mais comme un objet aimé se dérobe un instant à nos regards pour s'y représenter de manière à faire plus d'effet & nous intéresser davantage.

Si le premier motif n'eſt pas un texte qui doit être traité de différentes manières & paſſer d'une partie à l'autre, alors ce deſſin eſt moins un *ſujet* qu'un chant initial.

Le début de la muſique libre ſe nomme *motif* ou *commencement* plutôt que *ſujet*.

Les Italiens le nomment *la cantilena*.

Mais la cantilène eſt quelquefois le chant ou le deſſus d'un morceau tout entier.

Ce mot italien ſignifie auſſi *chanſon*.

Tout morceau dont le motif ou la *cantilena* manque de phyſionomie, n'a pas de vrai début ou de chant initial, & reſſemble à un édifice qui n'a qu'une mauvaiſe entrée.

Le défaut de *cantilena* fait avec raiſon douter de l'imagination & du génie d'un compoſiteur. En effet, rien n'annonce plus de ſtérilité d'idées que cette abſence d'un heureux motif.

De jolis chants initiaux ſont quelquefois tout ce que l'on rencontre dans les ouvrages des débutans, mais cela ſeul prouve qu'ils ont le germe du génie, & qu'il ne s'agit que de le développer.

L'art doit venir ſeconder la nature & non la remplacer.

Mais un morceau ne gît pas tout dans ſon *ſujet* principal ou initial, chaque période a le ſien ou en eſt un; & comment une foule de *ſujets* s'accordent-ils avec l'unité & ne forment-ils qu'un tout?

C'eſt par le fil logique qui unit les diverſes idées que ce prodige s'opère. Il eſt ſans doute pluſieurs indices matériels auxquels on pourroit faire reconnoître l'exiſtence de ce lien; mais le plus ſouvent il eſt tout métaphyſique, & ne peut être aperçu que par l'eſprit & le ſentiment.

Si le compoſiteur n'a point de logique, il eſt impoſſible qu'il puiſſe enchaîner ſes idées. Chaque idée d'un morceau ne doit pas y être un *ſujet* nouveau, quoiqu'il n'en exiſte aucune qui ne pût le devenir en paſſant de la claſſe des acceſſoires à celle des idées principales; comme les filles deviennent mères à leur tour & maîtreſſes de maiſon. Mais comme, quelle que ſoit la ſupériorité d'eſprit & d'amabilité que montrent les convives, on ne doit point s'occuper d'eux au point d'oublier les chefs de la maiſon où l'on eſt, de même, quelqu'intérêt qu'attache un compoſiteur aux autres périodes qu'à celle de début, celle-ci doit toujours l'occuper comme la plus capitale; & ſi les auditeurs n'y portent pas la même attention, il doit s'accuſer de ce tort, car il vient de lui.

Les compoſiteurs médiocres ont des moules dans leſquels ils jettent tous leurs morceaux.

Ils ont cinq ou ſix périodes différentes dans chaque repriſe, qu'ils couſent de leur mieux l'une à l'autre, & qui ont toujours la même forme. Ce travail, quelque ſoigné & quelqu'agréable qu'il ſoit, eſt loin de celui des grands maîtres, qui tirent tous leurs acceſſoires du ſujet principal ou de ſes diverſes dépendances.

C'eſt cette force de tête qui fait le grand littérateur, le grand peintre & le grand muſicien.

En vain l'on accole des périodes l'une à l'autre: telles belles qu'elles ſoient, & tel effet qu'il réſulte de leurs oppoſitions, elles ne préſentent que l'ouvrage d'un écolier très-diſtingué & heureuſement inſpiré à celui qui ſent tout ce qu'exige d'une plume ſupérieure la loi de l'*unité*. Pour voir à cet égard juſqu'où s'étendent les obligations d'un talent conſommé & du vrai génie, il faut étudier les grands modèles; c'eſt là où l'on pourra connoître la valeur d'un *ſujet*, & ce que l'unité permet qu'on lui aſſocie.

La profuſion des idées montre une ſéve abondante, mais elle ne produit que des ouvrages qui ſont comme les arbres qui demandent à être émondés.

Il ne faut être ni prodigue ni avare d'idées, mais il faut ſe rappeler ſans ceſſe qu'un tableau n'eſt pas une galerie, ni un magaſin de tableaux; & que tout ce qui n'eſt point une conſéquence ou dépendance utile de ſon *ſujet*, eſt un hors d'œuvre.

Tous les *ſujets* ſont bons; il ne s'agit que de les mettre à leur place & de ſavoir les traiter.

(*De Momigny.*)

SUPER-SUS, *ſ. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux deſſus quand ils étoient très-aigus.

SUPPOSITION, *ſ. f.* Ce mot a deux ſens en muſique.

1°. Lorſque pluſieurs notes montent ou deſcendent diatoniquement dans une partie ſur une même note d'une autre partie, alors ces notes diatoniques ne ſauroient toutes faire harmonie ni entrer à la fois dans le même accord: il y en a donc qu'on y compte pour rien, & ce ſont ces notes étrangères à l'harmonie, qu'on appelle *notes par ſuppoſition*.

La règle générale eſt, quand les notes ſont égales, que toutes celles qui frappent ſur le temps fort portent harmonie; celles qui paſſent ſur le temps foible ſont des notes de *ſuppoſition*, qui ne ſont miſes que pour le chant & pour former des degrés conjoints. Remarquez que, par *temps forts* & *temps foibles*, j'entends moins ici les principaux temps de la meſure que les parties mêmes de chaque temps. Ainſi, s'il y a deux notes égales dans un même temps, c'eſt la première qui porte harmonie; la ſeconde eſt de *ſuppoſition*. Si le temps eſt compoſé de quatre notes égales, la première & la troiſième portent harmonie, la ſeconde & la quatrième ſont les notes de *ſuppoſition*, &c.

Quelquefois on pervertit cet ordre; on paſſe la première note par *ſuppoſition*, & l'on fait porter la ſeconde; mais alors la valeur de cette ſeconde note eſt

ordinairement augmentée par un point aux dépens de la première.

Tout ceci ſuppoſe toujours une marche diatonique par degrés conjoints ; car quand les degrés ſont disjoints, il n'y a point de *ſuppoſition*, & toutes les notes doivent entrer dans l'accord.

2°. On appelle *accords par ſuppoſition* ceux où la baſſe continue ajoute ou ſuppoſe un nouveau ſon au-deſſous de la baſſe fondamentale ; ce qui fait que de tels accords excèdent toujours l'étendue de l'octave.

Les diſſonances des accords par *ſuppoſition* doivent toujours être préparées par des ſyncopes, & ſauvées en deſcendant diatoniquement ſur les ſons d'un accord ſous lequel la même baſſe *ſuppoſée* puiſſe tenir comme baſſe fondamentale, ou du moins comme baſſe continue. C'eſt ce qui fait que les accords par *ſuppoſition*, bien examinés, peuvent tous paſſer pour de pures ſuſpenſions. (Voyez Suspension.)

Il y a trois ſortes d'accords par *ſuppoſition ;* tous ſont des accords de ſeptième. La première, quand le ſon ajouté eſt une tierce au-deſſous du ſon fondamental ; tel eſt l'accord de neuvième : ſi l'accord de neuvième eſt formé par la médiante ajoutée au-deſſous de l'accord ſenſible en mode mineur, alors l'accord prend le nom de *quinte ſuperflue*. La ſeconde eſpèce eſt quand le ſon ſuppoſé eſt une quinte au-deſſous du fondamental, comme dans l'accord de quarte ou onzième : ſi l'accord eſt ſenſible & qu'on ſuppoſe la tonique, l'accord prend le nom de *ſeptième ſuperflue*. La troiſième eſpèce eſt celle où le ſon ſuppoſé eſt au-deſſous d'un accord de ſeptième diminuée : s'il eſt une tierce au-deſſous, c'eſt-à-dire, que le ſon ſuppoſé ſoit dans la dominante, l'accord s'appelle *accord de ſeconde mineure & tierce majeure ;* il eſt fort peu uſité : ſi le ſon ajouté eſt une quinte au-deſſous, ou que ce ſoit la médiante, l'accord s'appelle *accord de quarte & quinte ſuperflue ;* & s'il eſt une ſeptième au-deſſus, c'eſt-à-dire, la tonique elle-même, l'accord prend le nom de *ſixte mineure & ſeptième ſuperflue*. A l'égard des renverſemens de ces divers accords, où le ſon ſuppoſé ſe tranſporte dans les parties ſupérieures, n'étant admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu'avec choix & circonſpection. L'on trouvera au mot Accord tous ceux qui peuvent ſe tolérer.

(*J. J. Rouſſeau.*)

Supposition. Comme il eſt des notes de paſſage qui ſont étrangères à l'harmonie & à l'accord, pendant la durée duquel elles ſe font immédiatement entendre, de même il eſt des accords qui ſont étrangers à la note de baſſe ſur leſquels ils paſſent, & que l'on fait gliſſer entre ceux qui s'accordent avec une tenue de baſſe ou de deſſus, ou ſur ou ſous la tenue d'une partie intermédiaire.

On ne doute pas qu'il n'y ait des accords & des notes par *ſuppoſition ;* mais pourquoi en ſouffre-t-on dans la muſique ?

Ils y ſont appelés par la *variété*.

Eſt-ce l'art qui s'eſt aviſé de ce procédé, ou en trouve-t-on des exemples dans la ſimple nature ?

L'art n'eſt en muſique que le talent de mieux comprendre ce que veut la nature, qui s'explique directement à nous par notre organiſation ou notre ſentiment muſical, ou, indirectement, dans la réſonnance du corps ſonore.

La nature nous ayant donné la faculté d'entendre à la fois & avec un vrai plaiſir toutes les notes dont un accord ſe compoſe, a par-là même décrété l'harmonie dans ſon unité & ſa variété.

Nous ayant de plus accordé la faculté d'ouïr pendant la durée d'un accord, ſans en détruire le charme & l'enſemble, les notes qui ſéparent celles qui ſont partie de cet accord, la nature a par-là décrété la mélodie & ſa réunion à l'harmonie.

Il n'y a donc point là d'invention de l'art ni de licence priſe par lui : il n'y a abſolument que de l'étude de la nature, & de la connoiſſance de ſes volontés ; & quand Rameau a prétendu que la diſſonance appartenoit à l'art, il a prouvé qu'il n'en connoiſſoit pas les limites, en voulant le faire empiéter ainſi ſur les droits de la nature.

La réſonnance du corps ſonore, ce cheval de bataille ſur lequel il avoit paru ſe préſenter armé de toutes pièces, prouve ſeul que la diſſonance eſt dans la nature de ce phénomène comme dans celui des organes, de même que les accords par *ſuppoſition* & les notes de paſſage, puiſque ſur *ut ut ſol ut mi ſol ſi*♭ *ut*, qui eſt un accord de ſeptième de dominante, elle fait entendre un *ré* qui eſt une note de *ſuppoſition*.

Rameau ne connoiſſoit donc qu'imparfaitement ce phénomène ſur lequel il voulut établir le ſyſtème de la baſſe fondamentale ; & il méconnoiſſoit auſſi l'étendue de la part que la nature a dans le ſyſtème muſical, qui lui appartient tout entier, hors la nomenclature & les ſignes qui ſont de convention.

Il eſt faux que la diſſonance des accords par *ſuppoſition* doive toujours être préparée par la ſyncope. Rouſſeau n'a fait en cela que répéter ce que le préjugé faiſoit dire de ſon temps. La déſuétude où ſont tombées ces règles prétendues de préparation ne prouvent pas qu'il n'y a point de règles, comme le croient certains muſiciens devenus ſeptiques à force de voir abolir tout ce qu'ils avoient cru inébranlable, mais ſeulement que les véritables ſont autres & en plus petit nombre que celles que l'on a données juſqu'ici pour telles.

Rouſſeau compte trois accords par *ſuppoſition ;* ſavoir, *mi — ſol ſi ré fa*, ou *mi* ♭ *ſol ſi* ♮ *ré fa ; ut — ſol ſi ré fa* & *ſol — ſi* ♮ *ré fa la*♭ ou *ut — ſi* ♮ *ré fa la* ♭.

Mais ce calcul qui n'eſt pas juſte, même d'après les idées de Rouſſeau & les principes de la baſſe fonda-

mentale, qui n'admet d'accords que ceux de deux ou de trois tierces, est bien loin d'être complet selon le vrai système; car étant évident que partout où deux cordes sonnent bien ensemble il y a harmonie, & qu'harmonie & accord sont synonymes, il s'ensuit que le nombre des accords par *supposition* est bien plus grand que ne le conçoit Rousseau.

Les accords par *supposition* ne sont des accords que dans ce qui n'est pas *supposé* ou *surposé*, c'est-à-dire, *posé en sus de ce qui est en harmonie.*

Compter *ut* avec *si ré fa la* ♭, est une méprise, car *ut* est absolument étranger à l'accord qui résulte de *si ré fa la* ♭, ou de *sol si ré fa*, ou de *mi sol si* ♭ *ré*; & en conséquence il n'y a donc point, dans ce sens, d'accord par *supposition* qui soit possible, puisqu'*acccord* & *supposition* sont deux choses qui s'excluent mutuellement.

Mais il y a des accords de deux, de trois ou de quatre notes, ou d'une tierce, de deux ou de trois qui se posent sur une note avec laquelle ils ne s'accordent pas, & qui passent sur ou sous elle pendant la durée de sa résonnance. (Voyez mon SYSTÈME.)

(*De Momigny.*)

SURAIGUËS. Tétracorde des *suraiguës* ajouté par l'Arétin. (Voyez SYSTÈME.)

SURAIGUËS. Le système des Grecs allant de la proslambanomène *la* à sa double octave au-dessus,

A ♮ C D E F G *a b* ♮ *c a e f g a*,

Gui, surnommé l'*Arétin*, y ajouta *b* ♮ *c d* pour compléter son sixième hexacorde *fa sol la si* ♭ *ut ré* & son septième *sol la si* ♮ *ut ré mi*.

Ce sont ces quatre dernières cordes qui se nommoient *suraiguës*. (*De Momigny.*)

SURNUMÉRAIRE ou AJOUTÉE, *s. f.* C'étoit le nom de la plus basse corde du système des Grecs; ils l'appeloient, dans leur langue, *proslambanomenos.* (Voyez ce mot.) (*J. J. Rousseau.*)

SUSPENSION, *s. f.* Il y a *suspension* dans tout accord sur la basse duquel on soutient un ou plusieurs sons de l'accord précédent, avant que de passer à ceux qui lui appartiennent: comme si, la basse passant de la tonique à la dominante, je prolonge encore quelques instans sur cette dominante l'accord de la tonique qui la précède, avant de le résoudre sur le sien, c'est une *suspension*.

Il y a des *suspensions* qui se chiffrent & entrent dans l'harmonie. Quand elles sont dissonantes, ce sont toujours des accords par supposition. (Voyez SUPPOSITION.) D'autres *suspensions* ne sont que de goût; mais de quelque nature qu'elles soient, on doit toujours les assujettir aux trois règles suivantes.

I. La *suspension* doit toujours se faire sur le frappé de la mesure, ou du moins sur un temps fort.

II. Elle doit toujours se résoudre diatoniquement, soit en montant, soit en descendant, c'est-à-dire, que chaque partie qui a suspendu, ne doit ensuite monter ou descendre que d'un degré pour arriver à l'accord naturel de la note de basse qui a porté la *suspension.*

III. Toute *suspension* chiffrée doit se sauver en descendant, excepté la seule note sensible, qui se sauve en montant.

Moyennant ces précautions, il n'y a point de *suspension* qu'on ne puisse pratiquer avec succès, parce qu'alors l'oreille, pressentant sur la basse la marche des parties, suppose d'avance l'accord qui suit. Mais c'est au goût seul qu'il appartient de choisir & distribuer à propos les *suspensions* dans le chant & dans l'harmonie. (*J. J. Rousseau.*)

SUSPENSION. Elle se distingue en générale & en particulière.

La *suspension* générale est celle qui a lieu dans toutes les parties à la fois; elle n'est pas l'effet du retard d'une ou de plusieurs notes d'un accord par une ou plusieurs notes de l'accord qui précède, mais elle résulte de la terminaison d'une période sur un accord dissonant.

Haydn a usé merveilleusement de ce moyen dans plus d'un endroit de ses ouvrages.

On remarquera que, malgré que la neuvième est souvent employée dans ces grandes *suspensions*, comme ajoutant de la force & de l'éloquence, elle est obligée de disparoître avant la fin de la *suspension*, comme n'y étant que mélodique, & ne pouvant faire partie d'un véritable accord. On frappe bien, sur la dominante, les notes *sol, la fa ré si*, l'une après l'autre pendant plusieurs mesures; mais en terminant la période, on ne peut faire entendre ensemble que *sol si ré fa*, le *la* étant une faute comme sortant de l'accord.

Cette faute est même assez sensible pour que personne ne s'avise d'ajouter un *la* à *sol si ré fa*.

La *suspension* particulière a lieu à l'égard d'une ou de plusieurs parties, dans tel endroit que ce soit de la période.

Elle s'opère par la prolongation d'une ou de plusieurs notes au-delà de leurs limites naturelles, & pour faire desirer davantage celles dont elles occupent un instant la place.

On peut employer la *suspension* à l'égard de tel accord que ce soit, & envers les dissonances comme envers les consonnances.

Ce qui prouve que ce n'est pas la dissonance harmonique qui déplaît, c'est que l'oreille la desire, l'appelle & la préfère même à la consonnance, qui la retarde, quand elle est la conséquence naturelle de ce

qui précède. D'où il faut conclure que la musique n'est point purement physique, mais métaphysique; puisque ce n'est pas le physique des sons qui satisfait notre ame, mais ce que ces sons ont de logique & de raisonné dans leurs relations successives ou simultanées.

La musique est un discours qui diffère de celui des langues parlées dans plusieurs choses essentielles, mais qui s'en rapproche à beaucoup d'égards, & autant qu'un langage naturel peut se rapprocher d'un langage de convention.

Une *suspension* est généralement l'effet de la prolongation d'un antécédent, d'où résulte le retard de son conséquent.

Les parties peuvent donc passer ensemble, ou l'une après l'autre, de l'antécédent de la proposition à son conséquent.

Dans la cadence *ut mi sol ut — ré sol si*, si les quatre parties *ut*, *mi sol* & *ut* passent ensemble à leur conséquent, alors il n'y a point de *suspension*. Si trois de ces parties y passent avant la quatrième, il y a alors une *suspension* opérée par le retard que met cette quatrième partie à faire entendre le conséquent de sa cadence.

EXEMPLE.

Ut		*si.*
Sol	*sol*	—
mi	*ré*	—
ut	*ré*	—

EXEMPLE *où le conséquent est une dissonance.*

Mi		*fa*	*mi*		*fa*
Ut	*si*	—	*ut*	*si*	—
Sol	*sol*	—	*la*	*sol*	—
Ut	*ré*	—			

EXEMPLE *à cinq parties, avec quatre suspensions.*

Fa	—	*mi.*
Ré	—	*ut*
Si	—	*ut.*
Sol ♯	—	LA.
SOL ♯	LA	—
Ant.	Conséquent.	

On appelle *accord par supposition* celui où, comme dans l'exemple ci-dessus, toutes les notes de l'accord conséquent sont retardées, hors à la basse, par la prolongation de toutes les notes de l'antécédent.

Autre exemple où les quatre notes de l'antécédent suspendent l'arrivée de leur conséquent.

La	—	*sol.*
Fa	—	*mi.*
Ré	—	*mi.*
Si	—	*ut.*
Si	*Ut*	—

EXEMPLE *de la tierce suspendue ou retardée par la quarte* ut *sur* sol.

Mi	*ré*	—
Ut	—	*si.*
Sol	*sol*	—
UT	SOL	—
Ant.	Conséquent.	

EXEMPLE *de la sixte* sol *suspendue sur* si *par la septième* la.

La	—	*sol.*
mi	*ré*	—
UT	*si*	—
Ant.	Conséquent.	

EXEMPLE *de la quinte* ré *& de la tierce majeure* si ♮ *suspendue sur* sol *par la sixte* mi ♭ *& la quarte* ut.

Fa ♯	*sol*	—.
Mi ♭	—	*ré.*
Ut	—	*si* ♮.
LA ♭	SOL	SOL.
Ant.	Conséquent.	

EXEMPLE *de l'octave* ut *suspendue par la neuvième* ré *sur* ut.

Ré	—	*ut.*
Fa	*mi*	—
SOL	UT	—
Ant.	Conséquent.	

EXEMPLE *de la tierce* la *suspendue sur* fa *par la seconde superflue* sol ♯

Sol ♯	—	*la.*
Ré	*ut*	—
Si	*la*	—
MI	LA	—.
Ant.	Conséquent.	

EXEMPLE *de la tierce majeure* fa ♯ *retardée sur* ré *par la prolongation de la quarte* sol.

Sol	—	*fa* ♯.
Ut	*ut*	—
La	*la*	—
MI ♭	RÉ	—
Ant.	Conséquent.	

Ces exemples sont suffisans pour donner l'idée que l'on doit avoir de la *suspension* particulière, puisqu'on y voit clairement qu'elle n'est autre chose que le retard d'une ou de plusieurs notes du conséquent de la cadence, opéré par la prolongation d'une ou de plusieurs notes de l'antécédent de cette même cadence.

Quant à ce qu'a dit Rousseau, que toute *suspension* chiffrée doit se sauver en descendant, il faut regar-

der cela comme une ancienne erreur, qui est réfutée aux articles SALVATION & SAUVER.

(*De Momigny.*)

SYLLABE, *s. f.* Ce nom a été donné par quelques Anciens, & entr'autres par Nicomaque, à la consonnance de la quarte, qu'ils appeloient communément *diatessaron*. Ce qui prouve encore par l'étymologie, qu'ils regardoient le tétracorde, ainsi que nous regardons l'octave, comme comprenant tous les sons radicaux ou composans. (*J. J. Rousseau.*)

SYMPHONIASTE, *s. m.* Compositeur de plain-chant. Ce terme est devenu technique depuis qu'il a été employé par M. l'abbé Lebeuf. (*J. J. Rousseau.*)

SYMPHONIE, *s. f.* Ce mot, formé du grec σὺν, *avec*, & φωνὴ, *son*, signifie, dans la musique ancienne, cette union des sons qui forment un concert. C'est un sentiment reçu, &, je crois, démontré, que les Grecs ne connoissoient pas l'harmonie dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Ainsi leur *symphonie* ne formoit pas des accords, mais elle résultoit du concours de plusieurs voix ou de plusieurs instrumens, ou d'instrumens mêlés aux voix, chantant ou jouant la même partie. Cela se faisoit de deux manières; ou tout concertoit à l'unisson, & alors la *symphonie* s'appeloit plus particulièrement *homophonie*; ou la moitié des concertans étoit à l'octave ou même à la double octave de l'autre, & cela se nommoit *antiphonie*. On trouve la preuve de ces distinctions dans les Problèmes d'Aristote, section 19.

Aujourd'hui le mot de *symphonie* s'applique à toute musique instrumentale, tant de pièces qui ne sont destinées que pour les instrumens, comme les sonates & les concerto, que de celles où les instrumens se trouvent mêlés avec les voix, comme dans nos opéras & dans plusieurs autres sortes de musiques. On distingue la musique vocale en musique sans *symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la basse continue; & musique avec *symphonie*, qui a au moins un dessus d'instrumens, violons, flûtes ou hautbois. On dit d'une pièce qu'elle est en grande *symphonie*, quand, outre la basse & les dessus, elle a encore deux autres parties instrumentales; savoir, taille & quinte de violon. La musique de la chapelle du Roi, celle de plusieurs églises, & celle des opéras sont presque toujours en grande *symphonie*. (*J. J. Rousseau.*)

SYMPHONIE. Sonate composée pour un orchestre. En Italien, *sinfonia*.

Les beaux *concerti grossi* de Corelli, de Gemiani & de Vivaldi avoient certainement acheminé d'une manière très-respectable vers la *symphonie*; mais il lui restoit à prendre sa forme, son genre, son nom, & plusieurs autres pas à faire.

Inconnue au commencement du dix-huitième siècle, elle est arrivée, vers la fin de ce même siècle, au plus haut degré de perfection dans les douze dernières *symphonies* d'Haydn, qui réunissent toute la fraîcheur du printemps aux feux brûlans de l'été & à la maturité de l'automne.

Il est une chose à remarquer dans les hommes qui possèdent à la fois leur art & un beau génie; c'est que, plus ils vieillissent, plus leurs ouvrages sont brillans de jeunesse.

Ceux, au contraire, qui composent sans être de très-grands musiciens, & sans étudier leur art à fond, voient leurs idées s'évanouir, & leurs productions s'affoiblir à mesure que la vieillesse arrive.

Leurs années s'augmentent sans que leurs lumières s'accroissent; & leur génie, qui tenoit à la vigueur de leur physique, & non au ressort de leur ame & à la clarté de leur esprit, se refroidit avec leur sang, & cesse même d'exister, long-temps avant que le mouvement de leurs artères ne s'arrête.

Haydn, qui a le mieux conçu le type de la *symphonie*, n'a point vieilli; c'est un fruit superbe qui s'est mûri & qui est tombé.

La *symphonie* se compose d'une courte introduction d'un mouvement très-grave, qui contraste avec la chaleur du premier allegro qu'elle prépare; d'un andante varié ou d'un adagio; d'un menuet & d'un trio; & d'un rondo vif, ou d'un allegro final.

Analyse d'une symphonie d'Haydn, en ré majeur.

Introduction. Adagio, en ré mineur.

Elle a pour motif *ré, ré, ré la*; & pour réponse *ré ut # ut #, ut #*, & ce motif semble dire: *Devant les dieux prosternons-nous.*

Une invocation respectueuse suit cet ordre du grand-prêtre, & part des basses, du basson, de l'alto & du second violon.

Ré ré mi mi.
La la la la.
Fa fa sol sol.

Le premier violon semble gémir en priant.

Après ces quatre mesures religieuses, un *forte* répète: *Devant les dieux prosternez-vous*, mais en *fa* majeur & non plus en *ré* mineur.

La dévotion redouble, & une sainte tristesse l'accompagne. Haydn conserve le même rhythme, mais il a soin d'en varier l'expression par de nouveaux accords, afin d'être un, sans être monotone.

Plus il a possédé son art, plus il s'est convaincu de l'importance de l'*unité*, & mieux il a rempli les devoirs qu'elle impose, sans jamais négliger ceux qui concernent la *variété*; car, sans celle-ci, l'*unité* manque de vie & de charme.

Comme il gradue cette courte prière!

venu

Revenu en *ré* mineur, après avoir donné un avant-goût des tons de *sol* & de *la* mineurs, qui ne sont que des feintes modulations produites par des cordes chromatiques, il fait entendre pour la troisième fois ces paroles : *Devant les dieux prosternez-vous ;* mais cette fois il dit *ré*, *ré*, *ré sol*, & non *ré ré la*, parce qu'il a besoin du *la* dans la mesure suivante, pour faire précéder la cadence parfaite de la quarte & sixte.

Que cette sixte mineure, *mi* ♭, a d'effet sur le *sol* de la basse, & que la réticence, qui est au conséquent de la cadence suivante, est judicieusement placée !

Ce n'est pas la manie de tout admirer qui nous fait tenir compte & louer Haydn de tout ce que son habileté & son tact délicat lui ont fait trouver ou observer ici ; mais c'est le desir de faire ouvrir les yeux sur le mérite d'un travail qu'on ne sauroit trop étudier.

Allegro.

Enfin, l'on entend ce gracieux motif, *fa* # *sol*, *mi ré*. — *Mi fa* # *sol la*, *la la la* SI *la*, &c.

Il est exposé par les instrumens à cordes.

A la seizième mesure, tout le vent souffle à la fois, & le bruit de la timbale s'y adjoint. C'est un *tutti*, un *forte* joyeux qui contraste avec la douceur ou le *piano* de ce qui précède.

Une troisième période, où la chaleur se soutient, conduit au repos de la dominante ; après laquelle ce motif reparoît.

Ce motif, reproduit en *la*, n'est pas une simple transposition ; l'effet en est varié par un emploi différent des instrumens & par des imitations, & l'expression changée par les accompagnemens.

Il est bon d'observer que cette répétition du premier motif lui épargne la peine de créer une nouvelle phrase de chant, qui se place ordinairement après la période effervescente & tumultueuse qui conduit au repos de la dominante.

Après le calme de cette période, Haydn agite de nouveau son orchestre, pour terminer avec éclat. Mais il y a une petite période douce & complémentaire, qui s'interpose entre ce coup de feu & la conclusion en *forte* qui l'encadre.

Ces mesures de *forte* sont d'autant plus nécessaires, qu'elles contrastent heureusement avec ce qui les précède & ce qui les suit.

Qu'on est loin d'apprécier tout l'art & tout le génie d'Haydn, quand on n'a pas étudié ses belles partitions !

Quel sera le motif de la seconde reprise ?

Il ne va pas le chercher bien loin. Regardez la troisième & la quatrième mesure du motif de sa première reprise ; c'est la question qu'il va agiter.

Seconde reprise.

Après avoir traité en général de tout ce qui contient son exposition ou premier motif, & en particulier de ce que renferme le premier membre de la phrase de ce début, il argumente sur ce que contient le second membre de cette même phrase.

Fa # *fa* # *fa* # *fa* # SOL FA #, est ce second sujet composé de quatre noires & deux blanches. Voyez comme il ajoute à l'idée des deux blanches, en en mettant quatre de suite.

La chaleur des réponses s'augmente par une *stretta*.

Il est vrai qu'Haydn prend ici la liberté de déroger à son dessin, mais c'est sans renoncer à son rhythme. Au lieu de *la la la la*, *ut* ♮ *si*, il fait *la la si si ut* ♮ *si*, ce qui est plus significatif. Voyez ce que devient ce motif qui n'étoit rien d'abord.

Pendant que les basses, les clarinettes & le basson disent *si si si si* UT ♮ SI, apercevez-vous l'agitation des violons ?

Haydn ne la soutient dans les premiers violons que pendant deux mesures, mais elle continue dans les seconds pendant toute la période.

Pourquoi renonce-t-il à ce mouvement à l'égard des premiers violons ?

Pour leur donner des cris syncopés dans les cordes aigues pendant que, par des tenues, ces mêmes cris deviennent une espèce de prière harmonieuse dans les instrumens à vent.

Voyez cette réponse en imitation de l'alto *la la la la* SI LA ; & entendez toutes les basses dire ensemble *sol* # *sol* # *sol* # *sol* # LA SOL # & *fa* # *fa* # *fa* # *fa* # SOL # FA # MI.

Haydn ayant conduit cet effet à son comble, il fait taire toutes les parties, hors trois, qui sont le premier & le second violon & l'alto.

Il continue son rhythme en changeant son dessin, & dit en descendant *ut* # *sol* # *mi* # *ut* # au lieu d'*ut* # *ut* # *ut* # *ut* #, qui deviendroit à la fin monotone. UT # *si* # *ré* # est le renversement de la première mesure de son début FA # *sol mi*. Ainsi l'unité & la variété sont toujours les deux devoirs sans cesse présens à l'imagination d'Haydn, & dont il s'acquitte toujours avec une exactitude & une supériorité également admirables.

Il a maintenant à préparer le grand coup qu'il doit frapper avant de commencer la troisième partie de ce morceau, par le retour du motif dans le ton principal.

C'est là ce qui occasionne le mouvement que font les premiers violons. Cependant il n'est pas résolu de pousser encore les choses à l'extrême : il argumente & discute avec chaleur plutôt qu'il ne s'emporte.

L'incendie moral s'allume de plus en plus, & se termine par une explosion volcanique.

Revenus de notre stupéfaction, examinons maintenant comme il a modulé depuis le commencement de la seconde reprise jusqu'à cette troisième partie.

De la conclusion de la reprise en *la* majeur il passe en *si* mineur, & soudain en *mi* mineur, où il séjourne pendant quatorze mesures, après lesquelles il entre en *ut* ♯ mineur, où il s'arrête pendant neuf mesures. A la dixième il passe en *sol* ♯ mineur & en *mi* majeur.

De-là il entre en *mi* mineur, ton qu'il entre-mêle chromatiquement avec *sol* majeur, mais en revenant à *mi*, d'où il passe en *si* mineur & en *ré* majeur pour amener le repos de dominante, où il éclate avec une force & une éloquence indicibles.

Après le point d'orgue sur un silence, on entend commencer la troisième partie, qui se compose d'abord, du commencement de la première dans le même ton, & de la reprise de tout le reste, transposé du ton de la dominante en celui de la tonique.

Les instrumens à cordes sont seuls chargés du soin de reproduire ce sujet pendant huit mesures, après quoi la flûte & les deux hautbois sont exclusivement suspendus à leur tour pendant huit mesures.

Il faut convenir que, malgré qu'Haydn ait sagement pris toutes les précautions qui peuvent diminuer le danger d'une semblable entreprise, il a eu rarement à se louer d'avoir ainsi confié pendant huit mesures les rênes de la *symphonie* à trois instrumens à vent qui ont au moins l'inconvénient de n'être jamais parfaitement d'accord, s'ils ont le bonheur de n'être point intimidés & de marcher d'aplomb.

La chaleur de la salle ou une goutte d'eau dans l'instrument peut déranger d'habiles artistes, & faire une tache sur la robe éclatante & royale de la *symphonie*.

Aucun compositeur n'est plus en garde contre ces fâcheux accidens que le grand Haydn. Ses instrumens à vent sont toujours posés avec un soin sans égal. Ceux de Mozart sont quelquefois hasardés, & pour peu que le mouvement soit trop serré, alors on en voit manquer l'effet.

On a la manie, en France, d'exécuter trop vîte la *symphonie;* c'est un tort réel qui affoiblit l'effet de l'harmonie & gêne les instrumens à vent.

Après ces huit mesures en *trio*, tout l'orchestre rentre à la fois par le même *tutti* qui est dans la première partie, mais avec des additions qui ajoutent à son effet.

Avec quelle verve & quelle chaleur il ramène en travaillant les deux mesures qui ont fourni le motif de la seconde reprise! Enfin, après la petite phrase complémentaire ou codataire, il termine cette troisième partie avec une vigueur qui surpasse celle qu'il a développée en finissant la première reprise: *Vive Haydn!*

Andante.

En général l'andante d'Haydn a quelque chose de pantomime, de spirituel ou d'ingénu qui plaît aussitôt. C'est une sorte de thème qu'il varie pour l'orchestre, instrument admirable dont il jouoit si bien.

Quand, en parlant au figuré, je fais un instrument de l'orchestre, c'est que tous les individus & les instrumens d'un bon orchestre ne sont qu'un seul & même être quand ils sont dirigés par un bon chef.

Un grand avantage dont Haydn a joui long-temps, c'est celui d'avoir eu sous sa direction l'élite des orchestres de l'Allemagne; ce qui est extrêmement précieux pour un grand compositeur.

Mais écoutons, *l'andante* commence: *si, ut la, ré sol.*

Ce sont les instrumens à cordes qui font entendre seuls la première reprise de ce premier couplet, qui se dit deux fois.

Vous entendez cette imitation du sujet à la septième au-dessous, par laquelle les violoncelles commencent la deuxième partie de ce couplet, *ut* ♮ *ré si, mi la*, & à laquelle l'alto riposte par *si* ♮ *sol mi la ré.* Comme tout est conséquent & suivi dans l'ouvrage d'un habile homme!

Voici le basson qui entre pour colorer le motif, qu'il joue à l'octave au-dessus du premier violon.

Quel heureux effet! comme il est bien dans les cordes du basson! c'est un rien; mais il est délicieux par sa naïveté & son à propos.

Qu'est-ce donc que ces deux quartes $\frac{\text{la}}{\text{mi}\flat}$ $\frac{\text{sol}\sharp}{\text{RÉ}}$?

Ne vous y laissez pas prendre; $\frac{\textit{la}}{\textit{mi}\flat}$ est la fausse quinte $\frac{\textit{la}}{\textit{ré}\sharp}$, mal orthographiée; en conséquence il n'y a là qu'une fausse quinte sur une même note qui est chromatique d'abord, & diatonique ensuite.

EXEMPLE.

La	*sol* ♯	*sol* ♮	*sol*	*la fa* ♯	*sol.*
Ré ♯	*ré* ♮	*ut* ♯	*ré*	*ré*	*sol.*

Mineure de l'andante.

C'est la flûte qui commence le mineur en trio avec le second hautbois & le basson. Le premier hautbois entre incontinent & forme le quatuor.

A ces quatre mesures succède un *tutti* général, qui fait d'autant plus d'effet qu'il est moins attendu.

Comme le mouvement est assez lent pour comporter plusieurs sujets à la fois, ce n'est pas seulement une masse de bruit que ce *fortissimo*, mais des effets aussi variés que puissans.

Le dialogue croiſé des premiers violons avec les hautbois & la flûte, & le mouvement des baſſes qui ont une eſpèce de batterie, eſt ce qui s'y diſtingue le plus; mais tout concourt à l'intérêt de cette belle période, qui ſe termine par une cadence parfaite en *ſi ♭* majeur, privée de ſon conſéquent par la réticence qui en tient lieu.

Après cette pauſe éloquente, Haydn reprend ſon motif en *ſi ♭*, par *ré mi ♭ ut*, *ſi ♭*.

C'eſt à la concluſion d'une cadence parfaite qui s'effectue complétement, cette fois, à la quatrième meſure, qu'il travaille ſon ſujet par une marche de quarte & quinte, & comme il ſuit:

Le premier violon dit, *fa ſol fa ſi ♭* SI ♭ LA,
Le ſecond . . . . *ut ré ut fa*
ſol la ♭ ſol ut UT SI ♭ *la ſi ♭ la ré*,
FA MI ♭ *ré mi ♭ ré ſol* SOL FA ♯, &c.

Les baſſes ont un autre deſſin qui eſt ſoudain imité par l'alto, le baſſon & le violoncelle; & ce beau travail, plein d'effet, ſe termine par un *fortiſſimo*, après lequel les premiers violons, ſeuls, s'emparent, en *diminuendo*, du deſſin précédent des baſſes.

Une meſure avant que les premiers violons ne quittent cette batterie, le baſſon la prend avec eux, & le ſecond violon une meſure après, & au moment même où les premiers reproduiſent le majeur de cet andante, en forme de ſecond couplet, dont la répétition de la première phraſe eſt variée à la fois au premier violon & à la flûte, qui marchent à l'octave l'un de l'autre.

Haydn a ſoin de réveiller ici l'attention de la foule par un *tutti* général, *fortiſſimo*, placé à la concluſion de cette répétition de la première phraſe du majeur.

Il ſemble que le compoſiteur le mieux fait pour captiver l'attention, craigne ſans ceſſe qu'on la lui refuſe, ou qu'elle n'ait pas la force de ſe ſoutenir.

Pour l'exciter, la variété, ſous mille formes diverſes, eſt ſans ceſſe miſe en jeu par ce grand-homme.

On éprouvera peut-être quelque ſurpriſe, en voyant les *appoggiatures ſol fa ♮ mi ré ut ♮*, écrites ſur *ſol ♯ la ſi ut ut ♯*, & comme il ſuit:

Sol fa ♮ mi, fa ♮ mi ré, mi ré ut, ré ut ſi, ut ♮ ſi la.
Sol ♯ la ſi ut ut ♯.

Sol frappant ſur *ſol ♯*, *mi* ſur *ſi*, *ré* ſur *la*, *ré* ſur *ut*, puis *ut* ſur *ſi*, & *ſi* ſur *ut*, ſuivi d'*ut ♮* ſur *ut ♯*, peuvent, au premier aſpect, paroître des choſes monſtrueuſes. Si l'on n'y voit que la *diminution* de
mi ré ut ſi la
la ſi ut ut ♯ la, ce n'eſt plus qu'une choſe toute ſimple, mais plus familière dans la bouche d'un grand chanteur, que ſous la plume d'un grand écrivain.

Cependant, ſi le goût peut ſe permettre ces petites notes, ſans bleſſer l'oreille, pourquoi ſeroit-il interdit de les écrire?

Si Haydn veut être conſtamment ſuivi & obſervé pour qu'on lui tienne compte de tout ce que ſon génie & ſon profond ſavoir mettent en œuvre, c'eſt dans ſes péroraiſons ſurtout qu'il réclame toute notre attention; c'eſt là qu'il l'emporte ſouvent ſur tous les autres compoſiteurs, & qu'il ſe ſurpaſſe quelquefois lui-même.

La péroraiſon de cet andante eſt une des plus belles de ce genre. Nous invitons à la méditer plus d'une fois, ceux qui ſont capables de l'entendre complétement. Elle commence cinquante meſures avant la fin de ce morceau. Là, le ſecond violon a ſix doubles croches à chaque temps.

Haydn ſemble être ſur le point de conclure, mais il n'a point tout dit encore. Du ton de *ſol*, où il eſt, il paſſe en *ut* mineur, en faiſant de la troiſième note du ton de *ſol* majeur, la ſenſible d'*ut*. De-là il entre en *ré ♭* majeur, en faiſant de la tonique d'*ut* mineur, la ſenſible de *ré ♭*. Il s'arrête un inſtant ſur la tonique de ce dernier ton, par un point d'orgue deſtiné à préparer l'effet de ce qui ſuit.

Qu'eſt-ce qui entretient l'unité pendant cette eſpèce d'excurſion du génie?

Le rhythme du premier, qui rappelle le thème & le mouvement du ſecond violon, qui eſt la ſuite de ce qui précède cette péroraiſon.

De *ré ♭* majeur, il paſſe en *ut ♯* mineur, *pour les yeux*, mais on eſt en *ré ♭* mineur *pour l'oreille*.

C'eſt encore une fois la flûte, les deux hautbois & le baſſon, qui deviennent en cet inſtant les ſeuls ſymphoniſtes en activité. Le reſte de l'orcheſtre garde le ſilence.

On ne peut diſconvenir que l'entrepriſe ne ſoit un peu ſcabreuſe; mais il n'y a que la flûte qui court réellement quelques dangers, & le plus difficile eſt ce qui eſt indépendant des artiſtes; je veux parler de la juſteſſe de l'accord, que la chaleur dérange.

D'*ut ♯* mineur, on eſt conduit coup ſur coup en *fa ♯* majeur, en *fa ♯* mineur, en *ré* majeur, & ramené en *ſol* majeur, où le thème ſe reproduit varié par ſix doubles croches à chaque temps; & au moment où le premier violon quitte cette figure pour celle du thème ſimple, alors le ſecond violon s'en empare derechef pour animer la période qui, preſque toute en tenue ou en notes fort larges, deviendroit languiſſante.

Après une ſorte de cadence rompue, qui réſulte de *ſi ré ♯ fa la*, ayant *ut mi ſol* pour conſéquent, la flûte fait un point d'orgue écrit, de quatre meſures, accompagnée des deux hautbois & du baſſon; mais ſur la quatrième, les inſtrumens à cordes rentrent, & à la ſixième la timbale, les cors & les trompettes. Après quoi le vent ſe tait pour laiſſer amener la cadence parfaite.

Là, le baſſon & la flûte font leur rentrée; puis,

celle des cors & celle du premier hautbois s'effectuent, la première par une tenue, & la seconde par un dessin de quatre doubles croches à chaque temps, & qui forment un second dessus sous la flûte.

Ici les cors ont deux mesures de *récit* dans le même mouvement, & pour faire suite à celles de la flûte & du hautbois, que soutiennent les violons : ainsi se termine ce délicieux *andante*, qui a toujours été couvert d'applaudissemens chaque fois qu'on l'a exécuté avec soin.

Minuetto allegretto.

C'est généralement plutôt *presto* qu'*allegretto* que l'on joue les menuets de *symphonie* ou de quatuor. Il y a certainement un excès nuisible qu'il faut éviter dans cette rapidité avec laquelle on mène ces morceaux ; car, ce que les violons y gagnent, les basses & les instrumens à vent le perdent nécessairement.

Haydn, inépuisable en jolis motifs, a soin d'en prendre un qui se retient aussitôt pour chaque menuet. Le rhythme, le dessin & la suite des idées, tout contribue à les rendre charmans. Ce sont d'aimables badinages où le savoir se cache sous des fleurs.

On doit remarquer les mouvemens sinueux & gradués avec lesquels il répand de la vie & de l'élégance sur ces productions.

Trio.

Sans doute que le nom de *trio* que porte toujours le second menuet, vient de ce qu'il étoit fait autrefois pour trois parties seulement.

A présent qu'il y a autant de parties qu'il plaît au compositeur de lui en donner, c'est une sorte de valse dont on demande que le chant soit vif & gracieux, dans la première reprise surtout.

La seconde a toujours plus de relief, par le contrepoint dont elle s'enrichit ; en sorte qu'il est impossible à un homme médiocre, de bien faire un menuet & un trio, quoiqu'il semble que rien ne soit plus aisé.

Je suppose qu'on évite même à cet homme la peine d'en trouver le joli motif ; il lui sera encore impossible de l'écrire avec le talent & la logique d'Haydn.

On ne verra point jaillir du motif les conséquences si naturelles qui en découlent ici, parce que pour les faire sortir, il faut que le principe en soit pressé par la main du génie & de l'expérience.

Vous qui vous destinez à l'étude de la composition, méditez avec soin, même les menuets d'Haydn, & prosternez-vous jusque devant la reprise de ses valses.

(Pour l'analyse du rondo de cette *symphonie*, voyez RONDO, où elle est faite.)

Symphonie de Mozart, en sol *mineur.*

Allegro molto.

Motif d'une douleur exaltée.

Mozart a-t-il bien fait de consacrer tous les instrumens à cordes à faire *ré ré ré* sous le *forte* de tous les instrumens à vent, & les dessus ne perdent-ils pas plus à cela que les basses n'y gagnent ?

Cela peut sans doute passer comme exception, mais non comme règle ; car le sacrifice de l'effet des dessus n'est certainement pas compensé par celui qu'ils produisent, en renforçant les basses, & surtout dans le premier *forte* général, qu'on prive ainsi d'une grande partie de son éclat.

A l'entrée en *si* ♭ majeur, où les instrumens à vent & le premier & le second violon font une ronde, je cherche le dessin & le chant, & je ne les trouve pas ; car la suite des rondes *si* ♭ *fa mi* ♭ *ré ut si* ♭ est trop vague pour former ce dessin, & ce que disent les violons me paroît plus être les bras que la physionomie de ce corps animé ; ou, pour parler sans figure, ils ressemblent plus à un accompagnement ou à un chant secondaire, qu'au chant principal de cette période.

Mozart ne s'est donc pas donné la peine de suivre en cet endroit son dessin principal d'une manière assez positive pour que le fil logique n'y soit pas rompu.

Sans doute que bien des gens qui se croient de grands juges, parce qu'ils affectent de l'enthousiasme pour tout ce qui est sorti de la plume de ce grand musicien, voudront ici crier *haro sur le baudet* ; mais qu'ils se calment, & ils verront, s'ils n'ont pas les oreilles trop longues, que la vérité seule nous guide dans cette observation, & que c'est malgré nous que nous indiquons ces points moins lumineux dans cet astre éclatant, dont nous adorons les émanations célestes bien mieux que ces prétendus connoisseurs.

L'acteur principal, qui paroît absent pendant quatre mesures, se remet en scène à la cinquième, & termine cette période sur la dominante.

Dût-on être scandalisé de notre franchise, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer & de dire que *mi* ♭ *fa mi* ♭ *ré ut si* ♭, qui sont les mots par lesquels les instrumens à vent interrompent les violons après *fa mi* ♮ *mi* ♭, nous semblent déplacés.

Pourquoi cela ?

Pour plusieurs raisons.

(Un trépignement annonce ici l'impatience & l'indignation des Mozartistes, qui adorent & ne jugent point les ouvrages de cet homme célèbre.)

Voici sur quoi nous nous fondons pour censurer cette réponse interruptrice des instrumens à vent.

1°. Sur ce qu'elle commence par la même note que les violons, qui sont interrompus sur le *mi* ♭.

2°. A cause que ce que dit ensuite le premier violon ne se lie pas à ce qu'il vient de dire, puisque la conséquence de *fa mi* ♮ *mi* ♭ ne peut être *si* ♭ *si* ♭ *ut ré mi* ♭ *ut*.

Il n'y a donc point ici deux chants dont l'un répond

à l'autre, mais un ſeul qui eſt coupé pour en donner un petit morceau aux hautbois; & cela eſt ſi vrai, que ce que dit le violon, en reprenant la parole, après qu'on l'a interrompu, eſt la ſuite de ce qu'a dit le hautbois, & non celle de ce qu'il avoit commencé à dire : c'eſt de l'ouvrage d'écolier.

Comment expliquer ces négligences ?

Nous n'en ſavons rien; mais nous ne pouvons les approuver; ainſi, tournons la page.

Voilà une petite imitation de *ſol fa fa* par *mi ré ré*, qui eſt écrite de main de maître, & qui nous fait retrouver Mozart, d'autant mieux qu'elle appartient à ſon premier motif.

Seconde repriſe.

Voici une tranſition qui eſt ſouffrable, mais qui doit manquer ſon effet.

EXEMPLE.

Sol	*ſol*♯	*ré*	*ut*♯	*ſi*♮	*la*	*ſol*♯	*fa*♯.
Si♭	*ſi*♮	*ſi*♮	*la*	*ſol*♯	*fa*♯	*mi*♯	*fa*♯.
Ré	*ré*						
Sol	*fa*						

De quoi l'oreille eſt-elle frappée après avoir entendu les deux premiers accords de l'exemple ci-deſſus? Du ton d'*ut* mineur, parce que, d'après ce qui précède, elle doit prendre pour un *la*♭ le *ſol*♯ du ſecond accord.

En conſéquence de cette idée, il eſt clair que l'entrée des hautbois & des baſſons par *ré ut*♯ / *ſi*♮ *la* doit lui paroître un déraiſonnement.

De quoi faut-il que l'oreille ſoit imbue pour comprendre ici Mozart?

Il faut qu'elle ſente que le *fa* naturel que la baſſe frappe ſous le ſecond accord de cette repriſe eſt un *mi*♯, & que l'accord où cette note figure eſt celui de la ſeptième diminuée de la note ſenſible du ton de *fa*♯ mineur, *mi*♯ *ſol*♯ *ſi ré*. Alors *ré ut*♯ / *ſi la*, & ce qui ſuit, ſont une choſe toute ſimple.

Mais qu'a fait Mozart pour juſtifier à l'oreille cette tranſition, dite *enharmonique*, qui tombe des nues?

Rien : il a négligé les moyens qu'il avoit de l'en inſtruire pour rendre ſon eſcamotage plus ſurprenant. Mais qu'arrive-t-il?

C'eſt qu'il rebute plus qu'il n'étonne, parce qu'il n'eſt pas compris, ou ne peut l'être que trop tard.

Il auroit fallu une pauſe entre le forté & le piano, & faire *mi*♯ *fa* ſous *ré ut*♯ / *ſi la*, afin de guider l'oreille par le conſéquent du *mi*♯, qui auroit alors été compris comme tel; au lieu que, dans l'état où il eſt, ce n'eſt qu'un *fa*, que l'on ne peut ſentir pour autre choſe, & qui rend inſupportable & fauſſe l'arrivée d'*ut*♯ qui a lieu dans la cadence ſuivante, où cet *ut*♯ eſt le conſéquent de *ré*.

Après les deux accords *ſol ſol*♯,
ſi♭ *ſi*♮,
ré ré,
ſol fa,

ſi Mozart avoit fait *la ſol*♯ *ſol*♯, *la ſol*♯ *ſol*♯, *la ſol*♯ *ſol*♯, alors l'idée de *ſol*♯ eût amené celle d'*ut*♯.

Mais il eût par-là dévoilé le ſecret de la rentrée de ſon motif, qui s'effectue inopinément pendant les blanches qui ſont aux inſtrumens à vent, par *ré ut*♯ *ut*♯, *ré ut*♯ *ut*♯, *ré ut*♯ *ut*♯, *la*.

Mais il vaudroit mieux en donner cet avant-goût que d'écorcher les oreilles par une tranſition forcée, qui précipite ce morceau d'*ut* mineur en *fa*♯ mineur, & qui ne ſe conçoit qu'autant qu'on a les yeux ſur la partition, puiſque l'oreille s'y perd.

Ce n'eſt pas ainſi qu'en uſe Haydn; il laiſſe aux écoliers à tenir cette conduite, les prétendues tranſitions enharmoniques n'étant que de l'enfantillage bien dur & à prétention, quand elles ne ſont pas ſuſceptibles d'être compriſes par l'oreille.

Mais nous retrouvons enfin le grand Mozart pour la ſeconde fois, au moment où ſon motif reparoît; car il en tire tout le parti que le ſavoir & le génie réunis peuvent en tirer.

Voyons quelles routes Mozart a tenues depuis l'endroit où il s'eſt jeté ſi bruſquement en *fa*♯ mineur.

D'abord il fait une petite feinte chromatique qui ſemble vouloir conduire en *ut*♯ mineur, mais il ne quitte pas réellement encore le ton de *fa*♯ mineur; ce n'eſt qu'à *ut*♯ *ſi la*♯ qu'il paſſe en *ſi* mineur, par *la*♯ *ut*♯ *mi ſol*♮, & ſoudain, en *mi* mineur, par *ſi ré*♯ *fa la*, où il ſéjourne pour faire entendre dans les baſſes, *ut*♮ *ſi ſi*, *ut*♮ *ſi ſi*, *ſol*, *ſol fa*♯ *mi*, *mi ré ut*, *ut ſi la*, *ſi*♮ *ut ſi la ſi*♭ *ſol la fa*♮, *la ré fa mi ſol ut*♯ *mi ré*, *la ſi*♮ *ut*♯ *ré la ré mi*♮ *fa*, *ré mi fa*♯ *ſol ré ſol la ſi*♭, *ſol*.

Cette ſuite de notes, aſſez difficiles à comprendre quand elles ne ſont écrites que comme nous le permet ici la typographie ordinaire, contient un ſujet & un contre-ſujet. Celui-ci ſe fait entendre aux violons ſur d'autres cordes, pendant que la baſſe fait le ſujet, qui ſe reproduit enſuite dans les baſſes pendant que les deſſus diſent à leur tour le ſujet.

On voit dans ces notes de la baſſe, que de *mi* mineur on entre en *fa* majeur & en *ré* mineur, puis en *ſol* mineur.

Cette manière de moduler n'eſt pas de très-bon exemple, parce qu'elle bleſſe un peu à chaque changement de ton; mais elle a une ſorte de hardieſſe

qui peut étonner, & qu'on excuse en faveur du mouvement du contre-sujet, qui en relève le mérite sans en pouvoir éviter la rudesse.

De *sol* mineur on passe en *ut* majeur, en *fa* majeur, en *si*♭ majeur, en *sol* mineur & sur la dominante de *ré* mineur; & toujours par l'emploi alternatif du sujet & du contre-sujet dans les basses & dans les violons.

Arrivé à cette dominante de *ré*, le contre-sujet se retire pour faire place à des imitations serrées du sujet qui ont lieu entre les divers instrumens à cordes & à vent.

Plusieurs de ces imitations sont savantes; mais quelques-unes sont un peu dures, & entr'autres

Si♭ *la* *la*
Fa♭ *mi*♭ *mi*♭
Ré♭ *ut* *ut*,

parce que c'est trop près d'*ut*♯ que l'on entend le *ré*♭ de cet accord de tierce & de sixte.

On n'entend pas non plus, sans faire un peu la grimace,

Mi♭ *ré* *ré*
Sol♯ *la* *la*
Si♮ *ut* *ut*
Sol♮ *fa*♯ *fa*♯;

car *mi*♭, sur *sol*♯, sur *si*♮ & sur *sol* naturel, n'est point de nature à frapper, sans qu'on ne se demande *qu'est-ce que cela?*

Mozart montre beaucoup de fécondité à reproduire cette attaque sous ses différentes formes; mais peut-être la recherche devient-elle un peu minutieuse & trop prolongée.

De *si*♭ majeur, on entre en *si*♭ mineur, puis en *ut* mineur & en *sol* mineur.

Un tasto solo, établi sur la dominante de *sol* mineur & sur une tenue de basson, mérite qu'on le distingue. C'est une suite d'accords de tierce & sixte, tour à tour diatoniques & chromatiques, dont la sixte est suspendue par la septième, & sur la fin de laquelle rentre ingénieusement *mi*♭ *ré ré*, qui forment le motif de ce morceau, & qui se répète ici pour commencer la troisième partie de ce final.

A la répétition de cette phrase, Mozart tourne en *mi*♭ majeur.

L'absence d'un chant principal est moins sensible cette fois qu'à la première reprise; cela vient de ce que les basses en tiennent en quelque sorte lieu par la manière dont elles travaillent, *mi*♭ *sol si*♭ *mi*♭ *sol fa sol mi*♭ *ré*, &c.

Andante à $\frac{6}{8}$ *& en* mi♭ *majeur.*

Ce morceau s'annonce par des entrées successives, en imitation.

L'alto commence par *si*♭ *mi*♭ *mi*♭ *mi*♭ *mi*♭ *mi*♭; le second violon répond par *si*♭ *fa fa fa fa fa*; & le premier par *ut la*♭.

Nous demanderons à Mozart si sa conscience musicale ne lui a rien reproché, quand il est passé d'*ut* à *la*♭ sur *la*♮ *si*♭ de la basse?

Assurément le passage d'*ut* à *la*, sur *la*♮ *si*♭ & par mouvement semblable, peut être une chose tolérée à l'école du contre-point des conservatoires; mais ce sera toujours une faute à celle de la nature, malgré ce qui l'accompagne.

Nous ne croyons pas non plus que l'on doive affecter de frapper *la*♮ sur *sol*, quoique ce *la*♮ ne soit qu'une *appoggiatura*; car il y a dans *mi*♭ *si*♮ / *la*♭ *ut mi*♭ *la*♮ / *sol* *si*♭, il y a une neuvième cachée & une neuvième écrite qui se succèdent, & qui blessent nécessairement ceux qui ont l'oreille délicate & un jugement musical parfaitement sain.

Le nom si justement célèbre de Mozart ne peut, malgré tout l'éclat dont il brille, couvrir une telle négligence.

Pour que tout soit pur en cet endroit, il faut un demi-soupir avant le *la*♭ & avant le *sol* de la basse; mais alors cela nécessite de faire cinq croches comme aux cors.

7, *la*♭ *la*♭ *la*♭ *la*♭ *la*♭; 7, *sol sol sol sol sol.*

Régenter Mozart paroîtra une chose inouie & extrêmement déplacée; mais pourquoi la vérité ne se diroit-elle qu'à l'égard des hommes médiocres? En relevant les fautes de ce grand compositeur, nous faisons connoître que ce n'est pas en aveugles que nous le vantons dans tout ce qui est digne de sa plume & de son génie.

Dans tout le reste de la première reprise de ce bel *andante*, Mozart va toujours en augmentant de profondeur & de perfection.

Nous lui reprocherons cependant les deux septièmes *fa mi*♮ / *sol fa* qui se trouvent à la fin du sixième vers; car, bien que ce *mi*♮ soit une *appoggiatura* écrite en note de valeur, cette septième majeure *mi*♮ / *fa* après la septième mineure *fa* / *sol*, ne peut être soufferte au sentiment irrécusable de l'oreille, l'harmonie cessant entre deux parties qui procèdent ainsi par deux septièmes consécutives.

Il n'y a point d'exemple ni d'autorité qui puissent prévaloir sur les décisions de la nature, comme il n'y a point de raisonnement qui puisse infirmer une vérité.

Les règles d'après lesquelles nous jugeons, ne sont

pas les oracles du pédagogiſme, mais les décrets immuables dictés à notre oreille par l'auteur de la nature. C'eſt trop s'appeſantir ſur ces petites négligences; admirons plutôt la beauté de ce ſujet & de ce contre-ſujet élégant qui ſont traités enſemble.

Que la marche de quarte & quinte, employée de cette manière, eſt magnifique! Voyez comme le ſujet, traité dans les inſtrumens à cordes, eſt heureuſement ſoutenu par le baſſon, le hautbois & la flûte, où il eſt ſimplifié.

Seconde repriſe.

Cette ſeconde partie de l'andante commence très-bien par *ſi* ♭ *ut* ♭, *ut* ♭ *ut* ♭ *ut* ♭ *ut* ♭ *ut* ♭ *ut* ♭; mais, il faut en convenir, nous ne voyons là que de magnifiques accompagnemens, & nous cherchons le viſage de ce grand & beau corps. Mozart voyoit ce viſage dans le contre-ſujet qu'il traite ici; mais il s'abuſoit en voyant là une phyſionomie. C'eſt cette abſence de chant qui fait que ceux qui ne ſont pas très-muſiciens ne comprennent rien à cet endroit.

On y remarque un orcheſtre admirable, mais on cherche l'acteur qu'il doit accompagner; & comme on ne le trouve dans aucune des parties écrites, ces parties ne forment qu'un tout imparfait.

A part ces reproches mérités, cet andante eſt un chef-d'œuvre, & l'une des plus nobles & des plus belles inſpirations du génie.

Minuetto allegretto.

Il y a de la verve dans ce menuet, & l'on en doit remarquer la repriſe, où les baſſes s'emparent du ſujet.

Trio.

Le trio eſt d'une ſuavité rafraîchiſſante, & traité en maître.

Cependant nous avouerons que nous croyons que l'on devroit éviter dans les réponſes, dans les imitations ou oppoſitions, de faire entrer les parties par l'octave, qui manque de variété harmonique.

Ainſi, quand la baſſe fait *ré ſol ſi ré*, la flûte ne devroit pas entrer par *ré* ſur *ré*, non plus que par *mi* ſur *mi*; tel eſt du moins notre avis, fondé ſur ce que réclame la *variété*, qui eſt oubliée dans les devoirs que remplit ici Mozart.

Quels ont été vos maîtres, pour que vous veniez ainſi contrôler l'ouvrage des plus grands muſiciens?

Nos maîtres ont été, non des pédagogues obſcurs qui régentent avec aigreur dans une claſſe poudreuſe, mais l'élite des muſiciens de diverſes époques & de diverſes nations; c'eſt dans les chefs-d'œuvre de Bach, de Handel, de Marcello, de Durante, d'Haydn & de Mozart que nous avons étudié la compoſition. Nous l'avons appriſe auſſi de notre oreille, organe par lequel la nature nous tranſmet ſes lois, ſi bien compriſes & tellement reſpectées par les plus grands artiſtes, qu'ils s'y montrent toujours les plus ſoumis, quand de fâcheux préjugés ne viennent pas leur faire croire qu'ils peuvent parfois s'en écarter.

C'eſt moins de la bouche des grands compoſiteurs qu'on apprend l'art de juger & d'écrire que de leurs ouvrages, parce qu'ils ne ſont jamais plus grands que dans ces momens heureux où l'inſpiration vient ſeconder leur ſavoir & leur grande expérience. Mais pour bien profiter de ces belles leçons, il faut être capable de les comprendre ſans truchement, & né pour en tirer parti.

Final, allegro aſſai.

Quelle chaleur dans le début de ce morceau, & comme il eſt vigoureuſement pourſuivi!

Le commencement de la ſeconde repriſe peint d'une manière parfaitement ſentie le délire éloquent d'une ame tourmentée, éperdue; mais peut-être Mozart a-t-il trop compté ſur l'intelligence des exécutans: on manquera ſouvent cet effet trop haſardé, ſurtout ſi l'on ſerre le mouvement.

Il nous ſemble qu'il faudroit une pauſe après *ſi* ♮ *ut ré mi* ♭, *fa* ♯, une autre après *ſi* ♭ *ut* ♯, & deux après *fa ſol* ♯.

Après ce moment de déſordre mental, occaſionné par la douleur la plus vive, il s'établit un dialogue animé ſur le premier motif, qui mérite d'être analyſé.

On eſt d'abord ſur la dominante de *ré* mineur, & l'on y entend *ſol* ♯ *la ut* ♯ *mi ſol ſi* ♭ *la ſol fa*, & *ut* ♯ *ré fa la ré fa mi ré ut* ♯.

On paſſe ſur la dominante de *ſol*, où l'on entend *ré fa* ♯ *la ut mi* ♭ *ré ut*, à quoi l'on répond en *ut* mineur par *ſol ſi* ♮ *ré fa la* ♭ *ſol fa*, puis en *fa* mineur par *ut mi* ♮ *ſol ſi* ♭ *ré* ♭ *ut ſi* ♭ *la* ♭.

Ces neuvièmes mineures ont beaucoup d'expreſſion.

De-là, Mozart paſſe à un contre-ſujet qu'il traite enſuite en même temps que le ſujet lui même, en modulant de *fa* mineur en *mi* ♭ majeur, en *ut* mineur, en *ſol* mineur, en *ré* mineur, en *la* mineur, en *mi* mineur, en *ſi* mineur, & puis en *ut* ♯ mineur, où il dialogue pendant ſeize meſures.

Il voyage rapidement enſuite d'*ut* ♯ en *mi* mineur, en *la* mineur, en *ré* mineur pour ſe retrouver en *ſol* mineur, où il reprend ſon premier motif & commence la troiſième partie du morceau, qui reſſemble à la première.

On peut, ſans ſe montrer trop rigoureux, trouver quelques longueurs dans cette dernière repriſe; mais au total, cette *ſymphonie* eſt ſuperbe & digne de ſon auteur.

M. Van Beethoven s'eſt eſſayé dans la *ſymphonie*,

ainsi que dans le quatuor & la sonate; il montre partout un grand musicien, mais il manque souvent de naturel & de ce beau & grand savoir que l'on remarque dans les vrais modèles, qui sont Haydn & Mozart.

Avant que ces deux hommes immortels n'eussent porté la *symphonie* à ce haut degré de perfection, beaucoup de compositeurs se présentèrent dans la carrière. Parmi ceux-ci on distingue Jean Stamitz & son fils, nommé *Charles*, MM. Gossec, Rigel, Sterkel, Girovetz & Guénin.

M. Pleyel a paru dans cette carrière, comme dans toutes celles qu'il a essayées, avec l'agrément que devoit lui procurer un talent naturel & une inspiration souvent heureuse. On ne l'a jamais vu s'enfoncer dans les broussailles où se perdent ceux qui, sans avoir son imagination, veulent afficher une science plus profonde qu'ils ne possèdent qu'imparfaitement.

Méhul a montré du vrai talent dans ses *symphonies*; mais il n'a pu reproduire que quelques effets d'Haydn, parce qu'il en avoit emprunté les couleurs, sans en avoir le pinceau & la création. (*De Momigny.*)

Symphonie concertante. Concerto à deux parties principales, & quelquefois à trois ou quatre.

M. Viotti étant de tous les grands violinistes vivans, celui qui a fait les plus beaux concerto pour cet instrument, est aussi celui qui a le mieux réussi dans la *symphonie concertante* pour deux violons.

Ce musicien ne peut être comparé à Haydn ni à Mozart pour la richesse, la force ou la profondeur du contre-point & de l'harmonie; mais sa phrase pompeuse, ses traits brillans & le grandiose de son style le font rivaliser sans désavantage avec les plus grands compositeurs.

Ses *tutti* d'introduction sont des péryſtiles magnifiques, ou plutôt des exordes qui ont toute la noblesse, la majesté & l'effet d'une portion de la *symphonie*, & qui ne laissent rien à desirer dans ces morceaux d'apparat.

La coupe de la *symphonie concertante* est à peu près celle du concerto, où des *tutti* de différentes dimensions encadrent ou séparent les divers solo qui s'y succèdent.

Les *soli* de la *symphonie concertante* sont de deux espèces; les deux violons peuvent y réciter ensemble ou l'un après l'autre, ou entre-couper leurs phrases pour dialoguer d'une manière plus vive & plus serrée.

Le premier récit de la première partie est ordinairement noble, fier & brillant; & le troisième formé de traits propres à faire connoître toute l'habileté & la vélocité de l'exécutant.

Quand les difficultés ingrates, & des tours de force qui n'ont d'autre mérite que de demander une opiniâtreté de travail ou une adresse extraordinaire, remplacent ce que la musique doit offrir de grands mouvemens & de belles inspirations, alors l'ennui gagne l'auditoire, & l'artiste qui danse sur la corde ou grimpe pour ainsi dire sur les toits devient ridicule au premier faux pas qu'il fait; & toute la peine qu'il a prise, sans un succès complet, ne sert qu'à le faire accuser de témérité & de mauvais goût.

Aux instrumentistes ou vocalistes.

N'embrassez pas plus que vous ne pouvez étreindre, & surtout n'abusez pas de la patience du public en lui faisant avaler des légions de notes insignifiantes, & en lui montrant la *peine* extrême que vous avez à les faire toutes & justes; car c'est le fatiguer & le faire souffrir au lieu de l'amuser & de lui plaire.

Il vous trouvera toujours assez forts si vous touchez son cœur, si vous savez exalter son ame & faire quelquefois sourire son esprit.

La seconde partie du premier morceau de la *symphonie concertante* est plus étendue que la première, parce qu'avant de reprendre dans le ton de la tonique ce qui a été dit dans celui de la dominante, on place ordinairement quelques périodes nouvelles où l'on met les acteurs principaux à même de développer un genre d'habileté différent que celui dont ils ont déja fait preuve.

L'adagio se compose également de plusieurs récits de différentes dimensions. Le goût, la sensibilité, la mollesse ou le pathétique doivent dominer dans toute l'étendue de ce morceau, dont les *tutti* doivent prévenir le refroidissement par des oppositions marquées.

Si l'on a préféré l'andante au grave & sublime adagio, alors on devra y montrer une grâce naïve & sentimentale, ou une élégante & voluptueuse simplicité.

Le rondo exige de la gaieté & de la finesse, & quelques traits hardis.

Le nombre des récits doit être en proportion inverse de leur importance & de leur longueur.

Au reste, c'est d'après les meilleurs modèles qu'il faut couper ces différens morceaux, à moins qu'on ne soit assez habile pour former de nouveaux moules.

Dans ce dernier cas, on fait la loi au lieu de la recevoir.

On ne doit pas taire que l'on se rappelle toujours avec plaisir les *symphonies concertantes* de M. Daveaux; car la mémoire sourit toujours à ce qui nous a plu. Celles de M. Kreutzer, très-brillantes, se joueront long-temps encore. Celles de M. Pleyel s'entendent alternativement sur le piano & sur le violon. Celle en *la* majeur, pleine de naturel & de charme, fera toujours les délices de ceux qui préfèrent la musique gracieuse & facile à celle plus forte & plus pensée.

On ne fait plus de *symphonies concertantes* pour deux violons; probablement parce que deux grands artistes

artistes ne se soucient plus de se mesurer comme des chefs d'escrime, & préfèrent garder le secret de leur force respective plutôt que de le donner au public.

(*De Momigny.*)

SYNAPHE, *s. f.* Conjonction de deux tétracordes, ou, plus précisément, résonnance de quarte ou diatessaron, qui se fait entre les cordes homologues de deux tétracordes conjoints. Ainsi, il y a trois *synaphes* dans le système des Grecs : l'une entre le tétracorde des hypates & celui des mèses ; l'autre entre le tétracorde des mèses & celui des conjointes, & la troisième entre le tétracorde des disjointes & celui des hyperbolées. (Voyez Système & Tétracorde.)

(*J. J. Rousseau.*)

SYNAULIE, *s. f.* Concert de plusieurs musiciens qui, dans la musique ancienne, jouoient & se répondoient alternativement sur des flûtes, sans aucun mélange de voix.

M. Malcolm, qui doute que les Anciens eussent une musique composée uniquement pour les instrumens, ne laisse pas de citer cette *synaulie* après Athénée, & il a raison ; car ces *synaulies* n'étoient autre chose qu'une musique vocale jouée par des instrumens.

(*J. J. Rousseau.*)

SYNCOPE, *s. f.* Prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps foible ; ainsi, toute note *syncopée* est à contre-temps, & toute suite de notes *syncopées* est une marche à contre-temps.

Il faut remarquer que la *syncope* n'existe pas moins dans l'harmonie, quoique le son qui la forme, au lieu d'être continu, soit refrappé par deux ou plusieurs notes, pourvu que la disposition de ces notes qui répètent le même son, soit conforme à la définition.

La *syncope* a ses usages dans la mélodie pour l'expression & le goût du chant, mais sa principale utilité est dans l'harmonie pour la pratique des dissonances. La première partie de la *syncope* sert à la préparation : la dissonance se frappe sur la seconde ; & dans une succession de dissonances, la première partie de la *syncope* suivante sert en même temps à sauver la dissonance qui précède, & à préparer celle qui suit.

Syncope, de σύν, *avec*, & de κόπτω, *je coupe*, *je bats* ; parce que la *syncope* retranche de chaque temps, heurtant pour ainsi dire l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des sons qui s'entre-heurtent en quelque sorte dans la dissonance ; mais les *syncopes* sont antérieures à notre harmonie, & il y a souvent des *syncopes* sans dissonance.

(*J. J. Rousseau.*)

Syncope. C'est la coupure de la durée d'une note par le frappé de la mesure ou de la cadence.

Pour s'aider dans l'exécution de la *syncope*, & pour la faire sentir par le heurtement du son prolongé contre le frappé de la mesure, on répétoit autrefois, en solfiant, la voyelle du nom de la note *syncopée*, ou l'on en faisoit sentir la consonne, quand c'étoit une consonne qui terminoit le nom de cette note.

Sur le levé d'un *ut syncopé* on disoit *u* seulement, & l'on ne prononçoit *ut* que sur le frappé & comme il suit :

Exemple *sur toutes les notes.*

U — *ut*	*ré* — *é*	*mi* — *i*	*fa* — *a*	*so* — *ol*	*la* — *a*	*si* — *i*
1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2
Levé. Frappé.	Levé. Frappé.	Levé. Frappé.	Levé. Frappé.	Levé. Frappé.	Levé. Frap.	Lev. Frapp.

Sur les instrumens à cordes & à vent on faisoit aussi sentir le frappé de la note *syncopée* par le heurtement du son prolongé.

Maintenant on a senti que cette manière étoit fautive, & ne pouvoit se tolérer que dans les premières leçons, & pour faire comprendre la *syncope* à l'oreille de l'élève qui a besoin qu'on la lui marque ainsi.

Le heurtement du son prolongé n'a donc plus lieu que chez les musiciens de mauvais ton ; c'est la basse ou une autre partie qui en fait sentir le frappé ou la *syncope*.

La note *syncopée* est à elle seule un levé & un frappé, un antécédent & un conséquent, une proposition ou cadence complète, déplacée d'un demi-temps, & dont le conséquent n'est que la prolongation de l'antécédent. (Voyez Mesure.)

Le contre-point oblige à recourir à la *syncope* pour éviter de faire deux dissonances de suite par mouvement semblable & entre les deux mêmes parties, ou pour faire desirer davantage les consonnances.

Les consonnances sont toujours bien reçues, parce qu'elles ne blessent jamais l'oreille ; mais elles sont bien plus de plaisir quand elles sont appelées par l'oreille & nécessitées par la dissonance.

(*De Momigny.*)

SYNNÉMÉNON, *gén. plur. fém.* Tétracorde *synnéménon* ou des conjointes. C'est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième tétracorde, quand il étoit conjoint avec le second, & divisé d'avec le quatrième. Quand, au contraire, il étoit conjoint au quatrième & divisé du second, ce même tétracorde prenoit le nom de *diézeugménon* ou des divisées. (Voy. ce mot. Voyez aussi Tétracorde & Système.)

(*J. J. Rousseau.*)

Synnéménon diatonos étoit, dans l'ancienne musique, la troisième corde du tétracorde *synnéménon* dans le genre diatonique ; & comme cette troisième corde étoit la même que la seconde corde du tétracorde des disjointes, elle portoit aussi dans ce tétracorde le nom de *trite d'ézeugménon*. (Voy. Trite, Système & Tétracorde.)

Cette même corde, dans les deux autres genres, portoit le nom du genre où elle étoit employée ; mais alors elle ne se confondoit pas avec la trite diézeugménon. (Voyez Genre.) (*J. J. Rousseau.*)

SYNTONIQUE ou Dur, *adj.* C'est l'épithète par laquelle Aristoxène distingue celle des deux espèces du genre diatonique ordinaire, dont le tétracorde est divisé en un semi *ton*, & deux *tons* égaux : au lieu que dans le diatonique mol, après le semi-*ton*, le premier intervalle est de trois quarts de *ton*, & le second de cinq. (Voyez Genres & Tétracordes.)

Outre le genre *syntonique* d'Aristoxène, appelé aussi *diatono-diatonique*, Ptolomée en établit un autre par lequel il divise le tétracorde en trois intervalles : le premier, d'un semi-*ton* majeur ; le second, d'un *ton* majeur ; & le troisième, d'un *ton* mineur. Ce diatonique dur ou *syntonique* de Ptolomée nous est resté, & c'est aussi le diatonique unique de Dydime ; à cette différence près, que, Dydime ayant mis ce *ton* mineur au grave, & le *ton* majeur à l'aigu, Ptolomée renversa cet ordre.

On verra d'un coup d'œil la différence de ces deux genres *syntoniques* par les rapports des intervalles qui composent le tétracorde dans l'un & dans l'autre.

Syntonique d'Aristoxène, $\frac{3}{20}+\frac{6}{20}+\frac{6}{20}=\frac{3}{4}$.

Syntonique de Ptolomée, $\frac{15}{16}+\frac{8}{9}+\frac{9}{10}=\frac{3}{4}$.

Il y avoit d'autres *syntoniques* encore, & l'on en comptoit quatre espèces principales ; savoir, l'ancien, le réformé, le tempéré & l'égal. Mais c'est perdre son temps & abuser de celui du lecteur, que de le promener par toutes ces divisions.

SYSTÈME (1), *s. f.* Ce mot ayant plusieurs acceptions dont je ne puis parler que successivement, me forcera d'en faire un très-long article.

Pour commencer par le sens propre & technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *système* à tout intervalle composé ou conçu comme composé d'autres intervalles plus petits, lesquels, considérés comme les élémens du *système*, s'appellent *diastème*. (Voyez Diastème.)

Il y a une infinité d'intervalles différens, & par conséquent aussi une infinité de *systèmes* possibles. Pour me borner ici à quelque chose de réel, je parlerai seulement des *systèmes* harmoniques, c'est-à-dire, de ceux dont les élémens sont ou des consonnances, ou des différences des consonnances, ou des différences de ces différences. (Voyez Intervalles.)

Les Anciens divisoient les *systèmes* en généraux & particuliers. Ils appeloient *système particulier* tout composé d'au moins deux intervalles ; tels que sont ou peuvent être conçues l'octave, la quinte, la quarte, la sixte, & même la tierce. J'ai parlé des *systèmes* particuliers au mot Intervalle.

Les *systèmes* généraux, qu'ils appeloient plus communément *diagrammes*, étoient formés par la somme de tous les *systèmes* particuliers, & comprenoient, par conséquent, tous les sons employés dans la musique. Je me borne ici à l'examen de leur *système* dans le genre diatonique ; les différences du chromatique & de l'enharmonique étant suffisamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état & des progrès de l'ancien *système* par ceux des instrumens destinés à l'exécution ; car ces instrumens accompagnant l'unisson de la voix, & jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de sons différens qu'il en entroit dans le *système*. Or, les cordes de ces premiers instrumens se touchoient toujours à vide ; il falloit donc autant de cordes que le *système* renfermoit de sons ; & c'est ainsi que, dès l'origine de la musique, on peut, sur le nombre des cordes de l'instrument, déterminer le nombre des sons du *système*.

Tout le *système* des Grecs ne fut donc d'abord composé que de quatre sons tout au plus, qui formoient l'accord de leur lyre ou cythare. Ces quatre sons, selon quelques-uns, étoient par degrés conjoints : selon d'autres ils n'étoient pas diatoniques ; mais les deux extrêmes sonnoient l'octave, & les deux moyens la partageoient en une quarte de chaque côté & un ton dans le milieu, de la manière suivante :

Ut. — Trite diézeugménon.
Sol. — Lichanos méson.
Fa. — Parhypate méson.
Ut. — Parhypate hypaton.

C'est ce que Boëce appelle le *tétracorde de Mercure*, quoique Diodore avance que la lyre de Mercure n'avoit que trois cordes. Ce *système* ne demeura pas long-temps borné à si peu de sons : Chorèbe, fils d'Athis, roi de Lydie, y ajouta une cinquième corde ; Hyagnis, une sixième ; Terpandre, une septième pour égaler le nombre des planètes ; & enfin Lychaon de Samos, la huitième.

Voilà ce que dit Boëce ; mais Pline dit que Ter-

(1) On a placé avant tous les autres articles, sur le mot Système & sur les *systèmes*, ceux que contient le *Dictionnaire de Musique* de J. J. Rousseau. Après quoi l'on a suivi l'ordre chronologique pour les autres, & non l'ordre alphabétique.

pandre, ayant ajouté trois cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la cythare à sept cordes; que Simonide y en joignit une huitième, & Timothée une neuvième. Nicomaque le Gerasénien attribue cette huitième corde à Pythagore, la neuvième à Théophraste de Piérie, puis une dixième à Hystiée de Colophon, & une onzième à Timothée de Milet. Phérécrate, dans Plutarque, fait faire au *système* un progrès plus rapide; il donne douze cordes à la cythare de Ménalippide, & autant à celle de Timothée: & comme Phérécrate étoit contemporain de ces musiciens, en supposant qu'il a dit en effet ce que Plutarque lui fait dire, son témoignage est d'un grand poids sur un fait qu'il avoit sous les yeux.

Mais comment s'assurer de la vérité parmi tant de contradictions, soit dans la doctrine des auteurs, soit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent? Par exemple, le tétracorde de Mercure donne évidemment l'octave ou le diapason. Comment donc s'est-il pu faire que, après l'addition de trois cordes, tout le diagramme se soit trouvé diminué d'un degré & réduit à un intervalle de septième? C'est pourtant ce que font entendre la plupart des auteurs, & entr'autres Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *système* composé seulement de deux tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités un intervalle dissonant, il le rendit consonnant en divisant ces deux tétracordes par intervalle d'un ton, ce qui produisit l'octave.

Quoi qu'il en soit, c'est du moins une chose certaine que le *système* des Grecs s'étendit insensiblement, tant en haut qu'en bas, & qu'il atteignit & passa même l'étendue du dis-diapason ou de la double octave; étendue qu'ils appelèrent *systema perfectum*, *maximum*, *immutatum*; le grand *système*, le *système* parfait, immuable par excellence, à cause qu'entre ses extrémités, qui formoient entr'elles une consonnance parfaite, étoient contenues toutes les consonnances simples, doubles, directes & renversées, tous les *systèmes* particuliers, &, selon eux, les plus grands intervalles qui puissent avoir lieu dans la mélodie.

Ce *système* entier étoit composé de quatre tétracordes, trois conjoints & un disjoint, & d'un ton de plus, qui fut ajouté au-dessous du tout pour achever la double octave; d'où la corde qui le formoit prit le nom de *proslambanomène* ou d'*ajoutée*. Cela n'auroit dû, ce semble, produire que quinze sons dans le genre diatonique; il y en avoit pourtant seize. C'est que la disjonction se faisant sentir, tantôt entre le second & le troisième tétracorde, tantôt entre le troisième & le quatrième, il arrivoit, dans le premier cas, qu'après le son *la*, le plus aigu du second tétracorde, suivoit en montant le *si* naturel qui commençoit le troisième tétracorde; ou bien, dans le second cas, que ce même son *la*, commençant lui-même le troisième tétracorde, étoit immédiatement suivi du *si* bémol; car le premier degré de chaque tétracorde dans le genre diatonique, étoit toujours d'un demi-ton. Cette différence produisoit donc un seizième son à cause du *si* qu'on avoit naturel d'un côté & bémol de l'autre. Les seize sons étoient représentés par dix-huit tons, c'est-à-dire, que l'*ut* & le *ré* étant ou les sons aigus ou les sons moyens du troisième tétracorde, selon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux sons un nom qui déterminoit sa position.

Mais comme le son fondamental varioit selon le mode, il s'ensuivoit, pour le lieu qu'occupoit chaque mode dans le *système* total, une différence du grave à l'aigu qui multiplioit beaucoup les sons; car si les divers modes avoient plusieurs sons communs, ils en avoient aussi de particuliers à chacun ou à quelques-uns seulement. Ainsi, dans le seul genre diatonique, l'étendue de tous les sons admis dans les quinze modes dénombrés par Alipius est de trois octaves; & comme la différence du son fondamental de chaque mode à celui de son voisin étoit seulement d'un semi-ton, il est évident que tout cet espace gradué de semi-ton en semi-ton produisoit, dans le diagramme général, la quantité de 34 sons pratiqués dans la musique ancienne. Que si, déduisant toutes les répliques des mêmes sons, on se renferme dans les bornes d'une octave, on la trouvera divisée chromatiquement en douze sons différens, comme dans la musique moderne. Ce qui est manifeste par l'inspection des tables mises par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alipius. Ces remarques sont nécessaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, sur la foi de quelques Modernes, que la musique ancienne n'étoit composée en tout que de seize sons.

On trouvera dans les Planches une table du *système* général des Grecs, pris dans un seul mode & dans le genre diatonique. A l'égard des genres enharmonique & chromatique, les tétracordes s'y trouvoient bien divisés selon d'autres proportions; mais comme ils contenoient toujours également quatre sons & trois intervalles consécutifs, de même que le genre diatonique, ces sons portoient chacun dans leur genre le même nom qui leur correspondoit dans celui-ci: c'est pourquoi je ne donne point de tables particulières pour chacun de ces genres. Les curieux pourront consulter celles que Meibomius a mises à la tête de l'ouvrage d'Aristoxène. On y en trouvera six; une pour le genre enharmonique, trois pour le chromatique, & deux pour le diatonique, selon les dispositions de chacun des genres dans le *système* aristoxénien.

Tel fut, dans sa perfection, le *système* général des Grecs, lequel demeura à peu près dans cet état jusqu'au onzième siècle, temps où Gui d'Arezzo y fit des changemens considérables. Il ajouta dans le bas une nouvelle corde qu'il appela *hypo-proslambanomène*, ou *sous-ajoutée*, & dans le haut un cinquième tétracorde, qu'il appela le *tétracorde des suraiguës*. Outre cela, il inventa, dit-on, le bémol, nécessaire pour distinguer la deuxième corde d'un tétracorde conjoint d'avec la première corde du même tétracorde disjoint,

c'est-à-dire, qu'il fixa cette double signification de la lettre B, que saint Grégoire, avant lui, avoit déjà assignée à la note *si*; car, puisqu'il est certain que les Grecs avoient, depuis long-temps, ces mêmes conjonctions & disjonctions de tétracordes, & par conséquent des signes pour en exprimer chaque degré dans deux différens cas, il s'ensuit que ce n'étoit pas un nouveau son introduit dans le *système* par Gui, mais seulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce son, réduisant ainsi à un même degré ce qui en faisoit deux chez les Grecs. Il faut dire aussi de ces hexacordes substitués à leurs tétracordes, que ce fut moins un changement au *système* qu'à la méthode, & que tout celui qui en résultoit, étoit une autre manière de solfier les mêmes sons. (Voyez Gamme, Muances & Solfier.)

On conçoit aisément que l'invention du contrepoint, à quelqu'auteur qu'elle soit due, dut bientôt reculer encore les bornes de ce *système*. Quatre parties doivent avoir plus d'étendue qu'une seule. Le *système* fut fixé à quatre octaves, & c'est l'étendue du clavier de toutes les anciennes orgues. Mais on s'est enfin trouvé gêné par des limites, quelqu'espace qu'elles pussent contenir; on les a franchies; on s'est étendu en haut & en bas; on a fait des claviers à ravalement; on a démanché sans cesse; on a forcé les voix, & enfin l'on s'est tant donné de carrière à cet égard, que le *système* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour descendre, la plus basse corde des basses ordinaires ne passe pas encore le C *sol ut*; mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baissant le ton du *système* général : c'est même ce qu'on a déjà commencé de faire, & je tiens pour certain qu'en France le ton de l'opéra est plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du temps de Lully. Au contraire, celui de la musique instrumentale est monté comme en Italie, & ces différences commencent à devenir assez sensibles pour qu'on s'en aperçoive même dans la pratique.

(Voyez dans les Planches une table générale du grand clavier à ravalement, & tous les sons qui y sont contenus dans l'étendue de cinq octaves.)

Système est encore, ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des sons admis dans la musique, ou un ordre de signes établis pour les exprimer. C'est dans le premier sens que les Anciens distinguoient le *système* pythagoricien & le *système* aristoxénien. (Voyez ces mots.) C'est dans le second que nous distinguons aujourd'hui le *système* de Gui, le *système* de Sauveur, de Démos & du P. Souhaitti, &c., desquels il a été parlé au mot Note.

Il faut remarquer que quelques-uns de ces *systèmes* portent ce nom dans l'une & dans l'autre acception : comme celui de M. Sauveur, qui donne à la fois des règles pour déterminer les rapports des sons, & des notes pour les exprimer, comme on peut le voir dans les Mémoires de cet auteur, répandus dans ceux de l'Académie des Sciences. (Voyez aussi les mots Méride, Eptaméride & Décaméride.)

Tel est encore un autre *système* plus nouveau, lequel étant demeuré manuscrit, & destiné peut-être à n'être jamais vu du public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait, qui nous a été communiqué par l'auteur M. Roualle de Boisgelou, conseiller au grand conseil, déjà cité dans quelques articles de ce Dictionnaire.

Il s'agit premièrement de déterminer le rapport exact des sons dans le genre diatonique & dans le chromatique; ce qui, se faisant d'une manière uniforme pour tous les tons, fait par conséquent évanouir le tempérament.

Tout le *système* de M. Boisgelou est sommairement renfermé dans les quatre formules que je vais transcrire, après avoir rappelé au lecteur les règles établies en divers endroits de ce Dictionnaire sur la manière de comparer & composer les intervalles ou les rapports qui les expriment. On se souviendra donc :

1°. Que pour ajouter un intervalle à un autre, il faut en composer les rapports. Ainsi, par exemple, ajoutant la quinte $\frac{2}{3}$ à la quarte $\frac{3}{4}$, on a $\frac{6}{12}$, ou $\frac{1}{2}$; savoir, l'octave.

2°. Que pour ajouter un intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport. Ainsi, pour ajouter une quinte à une autre quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la quinte à sa seconde puissance $\frac{2^2}{3^2} = \frac{4}{9}$.

3°. Que pour rapprocher ou simplifier un intervalle redoublé, tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il suffit d'ajouter le petit nombre à lui-même une ou plusieurs fois, c'est-à-dire, d'abaisser les octaves jusqu'à ce que les deux termes, étant aussi rapprochés qu'il est possible, donnent un intervalle simple. Ainsi, de $\frac{4}{9}$ faisant $\frac{8}{9}$, on a pour produit de la quinte redoublée le rapport du *ton* majeur.

J'ajouterai que, dans ce Dictionnaire, j'ai toujours exprimé les rapports des intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boisgelou les exprime par les longueurs des cordes; ce qui rend ses expressions inverses des miennes. Ainsi, le rapport de la quinte par les vibrations étant $\frac{2}{3}$, est $\frac{3}{2}$ par les longueurs des cordes. Mais on va voir que ce rapport n'est qu'approché dans le *système* de M. Boisgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet auteur avec leur explication.

Formules.

A. $12s - 7r \pm t = 0.$

B. $12x - 5t \pm r = 0.$

C. $7s - 4r \pm x = 0.$

D. $7x - 4t \pm s = 0.$

EXPLICATION.

Rapport de l'octave . . . 2 : 1.

Rapport de la quinte . . . n : 1.

Rapport de la quarte . . . 2 : n.

Rapport de l'intervalle qui vient de quinte. n^r. 2^s.

Rapport de l'intervalle qui vient de quarte. 2_s. n^r.

r. Nombre de quintes ou de quartes de l'intervalle.

s. Nombre d'octaves combinées de l'intervalle.

t. Nombre de semi-tons de l'intervalle.

x. Gradation diatonique de l'intervalle, c'est-à-dire, nombre des secondes diatoniques majeures & mineures de l'intervalle.

$x + 1$. Gradation des termes d'où l'intervalle tire son nom.

Le premier cas de chaque formule a lieu, lorsque l'intervalle vient de quintes.

Le second cas de chaque formule a lieu, lorsque l'intervalle vient de quartes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, commençons par donner des noms à chacune des douze touches du clavier.

Ces noms, dans l'arrangement du clavier proposé par M. de Boisgelou, sont les suivans :

Ut de re ma mi fa fi sol be la sa si.

Tout intervalle est formé par la progression de quintes ou par celle de quartes, ramenées à l'octave. Par exemple, l'intervalle *si ut* est formé par cette progression de 5 quartes *si mi la re sol ut*, ou par cette progression de 7 quintes *si fi de be ma sa fa ut.*

De même l'intervalle *fa la* est formé par cette progression de 8 quartes *fa sa be de fi si mi la.*

De ce que le rapport de tout intervalle qui vient de quintes est n^r 2^s, & que celui qui vient de quartes est $2^s : n^r$, il s'ensuit qu'on a pour le rapport de l'intervalle *si ut*, quand il lui vient des quartes, cette proportion $2^s : n^r : : 2^3 : n^5$. Et si l'intervalle *si ut* vient de quintes, on a cette proportion $n^r : s^s : : n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de quartes, d'où vient l'intervalle *si ut*, étant de 5, le rapport de cet intervalle est de $2^5 : n^5$, puisque le rapport de la quarte est $2 : n$.

Mais ce rapport $2^5 : n^5$ désigneroit un intervalle de 2^5. semi-tons, puisque chaque quarte a 5 semi-tons, & que cet intervalle a 5 quartes. Ainsi l'octave n'ayant que 12 semi-tons, l'intervalle *si ut* passeroit deux octaves.

Donc pour que l'intervalle *si ut* soit moindre que l'octave, il faut diminuer ce rapport $2^5 : n^5$. de deux octaves, c'est-à-dire, du rapport de $2^2 : 1$. Ce qui se fait par un rapport composé du rapport direct $2^5 : n^5$, & du rapport $1 : 2^2$ inverse de celui $2^2 : 1$, en cette sorte; $2^5 \times 1 : n^5 \times 2^2 : : 2^5 : 2^2 n^5 : : 2^3 : n^7$.

Or, l'intervalle *si ut* venant des quartes, son rapport, comme il a été dit ci-devant, est $2^s : n^r$. Donc $2^s : n^r : : 2^3 : n$. Donc $s = 3$, & $r = 5$.

Ainsi, reduisant les lettres du second cas de chaque formule aux nombres correspondans, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 20 - 1 = 0$, & pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorsque le même intervalle *si ut* vient de quintes, il donne cette proportion $n^r : 2^s : : n^7 : 2^4$. Ainsi, l'on a $r = 7$, $s = 4$, & par conséquent, pour A de la première formule, $12s - 7r - t = 84 - 49 + 1 = 0$. Et pour B, $12x - 5t + r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'intervalle *fa la* venant de quintes donne cette proportion $n^r : 2^s : : n^4 : 2^2$, & par conséquent on a $r = 4$ & $s = 2$. Le même intervalle venant de quartes donne cette proportion $2^s : n^r : : 2^5 : n^8$, &c. Il seroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports & tout ce qui regarde les intervalles par le moyen des formules. Ce sera mettre un lecteur attentif sur la route que de lui donner les valeurs de n & de ses puissances.

Valeurs des puissances de n.

$n^4 = 5$, c'est un fait d'expérience de n.
Donc $n^8 = 25$ $n^{12} = 125$, &c.

Valeurs précises des trois premières puissances de n.

$$n = \sqrt[4]{5},\ n^2 = \sqrt{5},\ n^3 = \sqrt[4]{125}.$$

Valeurs approchées des trois premières puissances de n.

$$m = \frac{3}{2},\ m^2 = \frac{3^2}{2^2},\ m^3, = \frac{3^3}{2^3}.$$

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru jusqu'ici être celui de la quinte juste, n'est qu'un rapport d'approximation, & donne une quinte trop forte, & de là le véritable principe du tempérament qu'on ne peut appeler ainsi que par abus, puisque la quinte doit être foible pour être juste.

Remarques sur les intervalles.

Un intervalle d'un nombre donné de semi-tons a toujours deux rapports différens, l'un comme venant de quintes, & l'autre comme venant de quartes. La somme des deux valeurs de r dans ces deux rapports égale 12, & la somme des deux valeurs de s égale 7. Celui des deux rapports de quintes ou de quartes dans lequel r est le plus petit, est l'intervalle diatonique; l'autre est l'intervalle chromatique. Ainsi l'intervalle *si ut*, qui a ces deux rapports n^5 & $n^7 : 2^4$, est un intervalle diatonique comme venant de quartes, & son

rapport est $2^3 : n^5$; mais cet intervalle *si ut* est chromatique comme venant de quintes, & son rapport est $n^7 : 2^4$, parce que dans le premier cas $r = 5$ est moindre que $r = 7$ du second cas.

Au contraire l'intervalle *fa la*, qui a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ & $2^5 : n^8$, est diatonique dans le premier cas, où il vient de quartes.

L'intervalle *si ut*, diatonique, est une seconde mineure : l'intervalle *si ut*, chromatique, ou plutôt l'intervalle *si si* dièse (car alors *ut* est pris pour *si* dièse), est un unisson superflu.

L'intervalle *fa la*, diatonique, est une tierce majeure ; l'intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'intervalle *mi* dièse *la* (car alors *fa* est pris comme *mi* dièse), est une quarte diminuée. Ainsi des autres.

Il est évident, 1°. qu'à chaque intervalle diatonique correspond un intervalle chromatique d'un même nombre de semi-tons, & *vice versâ*. Ces deux intervalles de même nombre de semi-tons, l'un diatonique & l'autre chromatique, sont appelés *intervalles correspondans*.

2°. Que quand la valeur de *r* est égale à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'intervalle est diatonique, soit que cet intervalle vienne de quintes ou de quartes; mais que si *r* est égal à un de ces nombres, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'intervalle est chromatique.

3°. Que lorsque $r = 6$, l'intervalle est en même temps diatonique & chromatique; tels sont les deux intervalles *fa si*, appelé *triton*, & *si fa*, appelé *fausse-quinte*. Le triton *fa si* est dans le rapport $n^6 : 2^3$, & vient de six quartes : où l'on voit que dans les deux cas on a $r = 6$. Ainsi le triton, comme intervalle diatonique, est une quarte majeure, & comme intervalle chromatique, une quarte superflue : la fausse-quinte *si fa*, comme intervalle diatonique, est une quinte mineure ; comme intervalle chromatique, une quinte diminuée. Il n'y a que ces deux intervalles & leurs répliques qui soient dans le cas d'être en même temps diatoniques & chromatiques.

Les intervalles diatoniques de même nom, & conséquemment de même gradation, se divisent en majeurs & mineurs. Les intervalles chromatiques se divisent en diminués & superflus. A chaque intervalle diatonique mineur correspond un intervalle chromatique superflu, & à chaque intervalle majeur correspond un intervalle chromatique diminué.

Tout intervalle en montant, qui vient de quintes, est majeur ou diminué, selon que cet intervalle est diatonique ou chromatique, & réciproquement tout intervalle majeur ou diminué vient de quintes.

Tout intervalle en montant, qui vient de quartes, est mineur ou superflu, selon que cet intervalle est diatonique ou chromatique; & *vice versâ*, tout intervalle superflu vient de quartes.

Ce seroit le contraire si l'intervalle étoit pris en descendant.

De deux intervalles correspondans, c'est-à-dire, l'un diatonique & l'autre chromatique, & qui par conséquent viennent l'un de quintes & l'autre de quartes, le plus grand est celui qui vient de quartes, & il surpasse celui qui vient de quintes, quant à la gradation, d'une unité ; & quant à l'intonation, d'un intervalle, dont le rapport est $2^7 : n^{12}$, c'est-à-dire, 128, 125. Cet intervalle est la seconde diminuée, appelée communément *grand comma* ou *quart-de-ton*, & voilà la porte ouverte au genre enharmonique.

Pour achever de mettre les lecteurs sur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la musique, je transcrirai les deux tables de progression dressées par M de Boisgelou, par lesquelles on voit d'un coup d'œil les rapports de chaque intervalle & les puissances des termes de ces rapports selon le nombre de quartes ou de quintes qui les composent. (Voyez les Planches.)

On voit, dans ces formules, que les semi-tons sont réellement les intervalles primitifs & élémentaires qui composent tous les autres ; ce qui a engagé l'auteur à faire, par ce même *système*, un changement considérable dans les caractères, en divisant chromatiquement la portée par intervalles ou degrés égaux & tous d'un semi-ton, au lieu que dans la musique ordinaire chacun de ces degrés est tantôt un comma, tantôt un semi-ton, tantôt un ton, & tantôt un ton & demi, ce qui laisse à l'œil l'équivoque & à l'esprit le doute de l'intervalle, puisque les degrés étant les mêmes, les intervalles sont tantôt les mêmes & tantôt différens.

Pour cette réforme il suffit de faire la portée de dix lignes au lieu de cinq, & d'assigner à chaque position une des douze notes du clavier chromatique ci-devant indiqué, selon l'ordre de ces notes, lesquelles restant ainsi toujours les mêmes, déterminent leurs intervalles avec la dernière précision, & rendent absolument inutiles tous les dièses, bémols ou bécarres, dans quelque ton qu'on puisse être, & tant à la clef qu'accidentellement. (Voyez dans les Planches l'échelle chromatique sans dièse ni bémol, & l'échelle diatonique.) Pour peu qu'on s'exerce sur cette nouvelle manière de noter & de lire la musique, on sera surpris de la netteté, de la simplicité qu'elle donne à la note, & de la facilité qu'elle apporte dans l'exécution, sans qu'il soit possible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'espace sur le papier, & peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les vitesses, par la multitude des lignes, surtout dans la symphonie.

Mais comme ce *système* de notes est absolument chromatique, il me paroît que c'est un inconvénient d'y laisser subsister les dénominations des degrés diatoniques, & que, selon M. de Boisgelou, *ut ré* ne devroit pas être une seconde, mais une tierce ; ni *ut mi* une tierce, mais une quinte ; ni *ut ut* une octave, mais une douzième : puisque chaque semi-ton, formant réellement un degré sur la note, devroit en prendre aussi la dénomination; alors $x + 1$, étant

toujours égal à 1 dans les formules de cet auteur, ces formules se trouveroient extrêmement simplifiées. Du reste, ce *système* me paroît également profond & avantageux : il seroit à desirer qu'il fût développé & publié par l'auteur, ou par quelque habile théoricien.

Système, enfin, est l'assemblage des règles de l'harmonie, tirées de quelques principes communs qui les rassemblent, qui forment leur liaison, desquels elles découlent, & par lesquels on en rend raison.

Jusqu'à notre siècle l'harmonie, née successivement & comme par hasard, n'a eu que des règles éparses, établies par l'oreille, confirmées par l'usage, & qui paroissoient absolument arbitraires. M. Rameau est le premier qui, par le *système* de la basse fondamentale, a donné des principes à ces règles. Son *système*, sur lequel ce Dictionnaire a été composé, s'y trouvant suffisamment développé dans les principaux articles, ne sera point exposé dans celui-ci, qui n'est déjà que trop long, & que ces répétitions superflues alongeroient encore à l'excès. D'ailleurs, l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'exposer tous les *systèmes*, mais seulement de bien expliquer ce que c'est qu'un *système*, & d'éclaircir au besoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *système* de M. Rameau, si obscur, si diffus dans ses écrits, exposé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru susceptible, pourront recourir aux *Elémens de musique* de M. d'Alembert.

M. Serre de Genève, ayant trouvé les principes de M. Rameau insuffisans à bien des égards, imagina un autre *système* sur le sien, dans lequel il prétend montrer que toute l'harmonie porte sur une double basse fondamentale ; & comme cet auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en composa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *système* mixte, qu'il fit imprimer à Paris en 1753, sous ce titre : *Essais sur les principes de l'harmonie*, &c. La facilité que chacun a de consulter cet ouvrage, & l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me dispensent aussi d'en rendre compte au public.

Il n'en est pas de même de celui de l'illustre M. Tartini, dont il me reste à parler, lequel, étant écrit en langue étrangère, souvent profond & toujours diffus, n'est à portée d'être consulté que de peu de gens, dont même la plupart sont rebutés par l'obscurité du livre, avant d'en pouvoir sentir les beautés. Je ferai, le plus brièvement qu'il me sera possible, l'extrait de ce nouveau *système*, qui, s'il n'est pas celui de la nature, est au moins, de tous ceux qu'on a publiés jusqu'ici, celui dont le principe est le plus simple, & duquel toutes les lois de l'harmonie paroissent naître le moins arbitrairement.

Système de M. Tartini.

Il y a trois manières de calculer les rapports des sons.

I. En coupant sur le monocorde la corde entière en ses parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les sons seront en raison inverse des longueurs de la corde & de ses parties.

II. En tendant, par des poids inégaux, des cordes égales, les sons seront comme les racines carrées des poids.

III. En tendant, par des poids égaux, des cordes égales en grosseur & inégales en longueur, ou égales en longueur & inégales en grosseur, les sons seront en raison inverse des racines carrées de la dimension où se trouve la différence.

En général, les sons sont toujours entr'eux en raison inverse des racines cubiques des corps sonores. Or, les sons des cordes s'altèrent de trois manières : savoir, en altérant, ou la grosseur, c'est-à-dire, le diamètre de la grosseur, ou la longueur, ou la tension. Si tout cela est égal, les cordes sont à l'unisson. Si l'une de ces choses seulement est altérée, les sons suivent, en raison inverse, les rapports des altérations. Si deux ou toutes les trois sont altérées, les sons sont, en raison inverse, comme les racines des rapports composés des altérations. Tels sont les principes de tous les phénomènes qu'on observe en comparant les rapports des sons & ceux des dimensions des corps sonores.

Ceci compris, ayant mis les registres convenables, touchez sur l'orgue la pédale qui rend la plus basse note, toutes les autres notes marquées au-dessus résonneront en même temps, & cependant vous n'entendrez que le son le plus grave.

Les sons de cette série, confondus dans le son grave, formeront dans leurs rapports la suite naturelle des fractions $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, &c., laquelle suite est en progression harmonique.

Cette même série sera celle de cordes égales tendues par des poids qui seroient comme les carrés $\frac{1}{1}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{9}\ \frac{1}{16}\ \frac{1}{25}\ \frac{1}{36}$, &c., des mêmes fractions susdites.

Et les sons que rendroient ces cordes sont les mêmes exprimés en notes dans l'exemple.

Ainsi donc, tous les sons qui sont en progression harmonique depuis l'unité, se réunissent pour n'en former qu'un sensible à l'oreille, & tout le *système* harmonique se trouve dans l'unité.

Il n'y a, dans un son quelconque, que ses aliquotes qu'il fasse résonner, parce que dans toute autre fraction, comme seroit celle-ci $\frac{4}{5}$, il se trouve, après la division de la corde en parties égales, un reste dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, & en sont réciproquement heurtées ; de sorte que des deux sons qui en résulteroient, le plus foible est détruit par le choc de tous les autres.

Or, les aliquotes étant toutes comprises dans la série des fractions $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}$, &c., ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes est ce que M. Tartini appelle

unité ou *monade harmonique*, du concours desquelles résulte un son. Ainsi, toute l'harmonie étant nécessairement comprise entre la monade ou l'unité composante, & le son plein ou l'unité composée, il s'ensuit que l'harmonie a, des deux côtés, l'unité pour terme, & consiste essentiellement dans l'unité.

L'expérience suivante, qui sert de principe à toute l'harmonie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux sons forts, justes & soutenus, se font entendre au même instant, il résulte de leur choc un troisième son, plus ou moins sensible, à proportion de la simplicité du rapport des deux premiers & de la finesse d'oreille des écoutans.

Pour rendre cette expérience aussi sensible qu'il est possible, il faut placer deux hautbois bien d'accord à quelques pas d'intervalle, & se mettre entre-deux, à égale distance de l'un & de l'autre. A défaut de hautbois, on peut prendre deux violons qui, bien que le son en soit moins fort, peuvent, en touchant avec force & justesse, suffire pour faire distinguer le même son.

La production de ce troisième son, par chacune de nos cosonnances, est telle que la montre la table, & on peut la poursuivre au-delà des consonnances, par tous les intervalles représentés par les aliquotes de l'unité. (Voyez les Planches.)

L'octave n'en donne aucun, & c'est le seul intervalle excepté.

La quinte donne l'unisson du son grave, unisson qu'avec de l'attention l'on ne laisse pas de distinguer.

Les troisièmes sons produits par les autres intervalles sont tous au grave.

La quarte donne l'octave du son aigu.

La tierce majeure donne l'octave du son grave, & la sixte mineure, qui en est renversée, donne la double octave du son aigu.

La tierce mineure donne la dixième majeure du son grave; mais la sixte majeure, qui en est renversée, ne donne que la dixième majeure du son aigu.

Le ton majeur donne la quinzième ou double octave du son grave.

Le ton mineur donne la dix-septième ou la double octave de la tierce majeure du son aigu.

Le semi-ton majeur donne la vingt-deuxième ou triple octave du son aigu.

Enfin, le semi-ton mineur donne la vingt-sixième du son grave.

On voit, par la comparaison des quatre derniers intervalles, qu'un changement peu sensible dans l'intervalle change très-sensiblement le son produit ou fondamental. Ainsi, dans le ton majeur, rapprochez l'intervalle en abaissant le son supérieur ou élevant l'inférieur seulement d'un $\frac{80}{81}$: aussitôt le son produit montera d'un ton. Faites la même opération sur le semi-ton majeur, & le son produit descendra d'une quinte.

Quoique la production du troisième son ne se borne pas à ces intervalles, nos notes n'en pouvant exprimer de plus composé, il est, pour le présent, inutile d'aller au-delà de ceux-ci.

On voit dans la suite régulière des consonnances qui composent cette table, qu'elles se rapportent toutes à une base commune, & produisent toutes exactement le même troisième son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomène, une démonstration physique de l'unité du principe de l'harmonie.

Dans les sciences physico-mathématiques, telles que la musique, les démonstrations doivent bien être géométriques, mais déduites physiquement de la chose démontrée. C'est alors seulement que l'union du calcul à la physique fournit, dans les vérités établies sur l'expérience & démontrées géométriquement, les vrais principes de l'art. Autrement la géométrie seule donnera des théorêmes certains, mais sans usage dans la pratique; la physique donnera des faits particuliers, mais isolés, sans liaison entr'eux & sans aucune loi générale.

Le principe physique de l'harmonie est un, comme nous venons de le voir, & se résout dans la proportion harmonique. Or, ces deux propriétés conviennent au cercle; car nous verrons bientôt qu'on y retrouve les deux unités extrêmes de la monade & du son; & quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve aussi, puisque dans quelque point C, que l'on coupe inégalement le diamètre A B, le carré de l'ordonnée C D sera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties A C & C B du diamètre par le rayon; propriété qui suffit pour établir la nature harmonique du cercle : car, bien que les ordonnées soient moyennes géométriques entre les parties du diamètre, les carrés des ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles, leurs rapports représentent d'autant plus exactement ceux des cordes sonores, que les rapports de ces cordes ou des poids tendans sont aussi comme les carrés, tandis que les sons sont comme les racines.

Maintenant, du diamètre A B, divisé selon la série des fractions $\frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, lesquelles sont en proportion harmonique, soient tirées les ordonnées C, C C; G, G G; *c*, *cc*; *e*, *ee*; & *g*, *gg*. (Voyez ces deux figures dans les Planches, au *Système de Tartini.*)

Le diamètre représente une corde sonore, qui, divisée en mêmes raisons, donne les sons indiqués dans l'exemple O de la même Planche.

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au diamètre, les sections contiendront ces nombres entiers :

tiers : $BC = \frac{1}{2} = 30$; $BG = \frac{1}{3} = 20$; $Bc = \frac{1}{4} = 15$; $Be = \frac{1}{5} = 12$; $Bg = \frac{1}{6} = 10$.

Des points où les ordonnées coupent le cercle, tirons de part & d'autre des cordes aux deux extrémités du diamètre. La somme du carré de chaque corde & du carré de la corde correspondante, que j'appelle *son complément*, sera toujours égale au carré du diamètre. Les carrés des cordes seront entr'eux comme les abscisses correspondantes, par conséquent aussi en progression harmonique, & représenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier son.

Les carrés des complémens de ces mêmes cordes seront entr'eux comme les complémens des abscisses au diamètre, par conséquent dans les raisons suivantes :

$$\overline{AC}^2 = \tfrac{1}{2} = 30.$$

$$\overline{AG}^2 = \tfrac{2}{3} = 40.$$

$$\overline{Ac}^2 = \tfrac{3}{4} = 45.$$

$$\overline{Ae}^2 = \tfrac{4}{5} = 48.$$

$$\overline{Ag}^2 = \tfrac{5}{6} = 50.$$

& représenteront les sons de l'exemple P, sur lequel on doit remarquer, en passant, que cet exemple, comparé au suivant Q & au précédent O, donne le fondement naturel de la règle des mouvemens contraires.

Les carrés des ordonnées seront au carré 3600 du diamètre dans les raisons suivantes :

$$\overline{A\quad B}^2 = 1 = 3600.$$

$$\overline{C,\ CC}^2 = \tfrac{1}{4} = 900.$$

$$\overline{G,\ GG}^2 = \tfrac{2}{9} = 800.$$

$$\overline{c,\ cc}^2 = \tfrac{3}{16} = 675.$$

$$\overline{e,\ ee}^2 = \tfrac{4}{25} = 576.$$

$$\overline{g,\ gg}^2 = \tfrac{5}{36} = 500.$$

& représenteront les sons de l'exemple Q.

Or, cette dernière série, qui n'a point d'homologue dans les divisions du diamètre, & sans laquelle on ne sauroit pourtant compléter le *système* harmonique, montre la nécessité de chercher dans les propriétés du cercle les vrais fondemens du *système*, qu'on ne peut trouver, ni dans la ligne droite, ni dans les seuls nombres abstraits.

Je passe à dessein toutes les autres propositions de M. Tartini sur la nature arithmétique, harmonique & géométrique du cercle, de même que sur les bornes de la série harmonique donnée par la raison sextuple, parce que ses preuves, énoncées seulement en chiffres, n'établissent aucune démonstration générale ; que de plus, comparant souvent des grandeurs hétérogènes, il trouve des proportions où l'on ne sauroit même voir de rapport. Ainsi, quand il croit prouver que le carré d'une ligne est moyen proportionnel d'une telle raison, il ne prouve autre chose, sinon que tel nombre est moyen proportionnel entre deux tels autres nombres ; car les surfaces & les nombres abstraits n'étant point de même nature, ne peuvent se comparer. M. Tartini sent cette difficulté, & s'efforce de la prévenir : on peut voir ses raisonnemens dans son livre.

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés, & les règles de l'art harmonique.

L'octave, qui n'engendre aucun son fondamental, n'étant point essentielle à l'harmonie, peut être retranchée des parties constitutives de l'accord. Ainsi l'accord, réduit à sa plus grande simplicité, doit être considéré sans elle. Alors il est composé seulement de ces trois termes $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, lesquels sont en proportion harmonique, & où les deux monades $\frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$ sont les seuls vrais élémens de l'unité sonore, qui porte le nom d'*accord parfait ;* car la fraction $\frac{1}{4}$ est élément de l'octave $\frac{1}{2}$, & la fraction $\frac{1}{6}$ est octave de la monade $\frac{1}{3}$.

Cet accord parfait, $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, produit par une seule corde, & dont les termes sont en proportion harmonique, est la loi générale de la nature, qui sert de base à toute la science des sons ; loi que la physique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication est inutile aux règles de l'harmonie.

Les calculs des cordes & des poids tendans servent à donner en nombre les rapports des sons, qu'on ne peut considérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troisième son, engendré par le concours de deux autres, est comme le produit de leurs quantités ; & quand, dans une cathégorie commune, ce troisième son se trouve toujours le même, quoique engendré par des intervalles différens, c'est que les produits des générateurs sont égaux entr'eux.

Ceci se déduit manifestement des propositions précédentes.

Quel est, par exemple, le troisième son qui résulte de C B & de G B ? C'est l'unisson de C B. Pourquoi ? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les carrés des deux ordonnées C, CC, & G, GG, sont moyens proportionnels, les sommes des extrêmes sont égales entr'elles, & par conséquent produisent le même son commun C B, ou C, CC.

En effet, la somme des deux rectangles de B C par C, CC, & de A C par C, CC est égale à la somme des deux rectangles de B G par C, CC, & de G A

par C, CC; car chacune de ces deux sommes est égale à deux fois le carré du rayon. D'où il suit que le son C, CC ou CB doit être commun aux deux cordes : or, ce son est précisément la note Q de l'exemple O.

Quelques ordonnées que vous puissiez prendre dans le cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troisième son représenté par la note Q, parce que les rectangles des deux parties du diamètre par le rayon donneront toujours des sommes égales.

Mais l'octave XQ n'engendre que des harmoniques à l'aigu, & point de son fondamental, parce qu'on ne peut élever d'ordonnée sur l'extrémité du diamètre, & que par conséquent le diamètre & le rayon ne sauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviser harmoniquement le diamètre par les fractions $\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, qui donnent le *système* naturel de l'accord majeur, si on le divise arithmétiquement en six parties égales, on aura le *système* de l'accord majeur renversé, & ce renversement donne exactement l'accord mineur; car une de ces parties donnera la dix-neuvième, c'est-à-dire, la double octave de la quinte; deux donneront la douzième, ou l'octave de la quinte; trois donneront l'octave, quatre la quinte, & cinq la tierce mineure.

Mais sitôt qu'unissant deux de ces sons, on cherchera le troisième son qu'ils engendrent, ces deux sons simultanés, au lieu du son C, ne produiront jamais, pour fondamentale, que le son E*b*; ce qui prouve que, ni l'accord mineur, ni son mode, ne sont donnés par la nature. Que si l'on fait consonner deux ou plusieurs intervalles de l'accord mineur, les sons fondamentaux se multiplieront; &, relativement à ces sons, on entendra plusieurs accords majeurs à la fois, sans aucun accord mineur.

Ainsi, par expérience faite en présence de huit célèbres professeurs de musique, deux hautbois & un violon sonnant ensemble les notes blanches marquées dans la portée A, on entendoit distinctement les sons marqués en noir dans la même figure; savoir, ceux qui sont marqués à part dans la portée B pour les intervalles qui sont au-dessus, & ceux marqués dans la portée C, aussi pour les intervalles qui sont au-dessus.

En jugeant de l'horrible cacophonie qui devoit résulter de cet ensemble, on doit conclure que toute musique en mode mineur seroit insupportable à l'oreille, si les intervalles étoient assez justes & les instrumens assez forts pour rendre les sons engendrés aussi sensibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer, en passant, que l'inverse de deux modes ne se borne pas à l'accord fondamental qui le constitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la suite d'un chant & d'une harmonie qui, notée en sens direct dans le mode majeur, lorsqu'on renverse le papier & qu'on met des clefs à la fin des lignes devenues le commencement, présente à rebours une autre suite de chant & d'harmonie en mode mineur, exactement inverse de la première où les basses deviennent les dessus, & *vice versâ*. C'est ici la clef de la manière de composer ces doubles canons dont j'ai parlé au mot CANON. M. Serre, ci-devant cité, lequel a très-bien exposé dans son livre cette curiosité harmonique, annonce une symphonie de cette espèce, composée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver : c'étoit mieux fait assurément que de la faire exécuter. Une composition de cette nature doit être meilleure à présenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la division harmonique du diamètre résulte le mode majeur, & de la division arithmétique le mode mineur. C'est d'ailleurs un fait connu de tous les théoriciens, que les rapports de l'accord mineur se trouvent dans la division arithmétique de la quinte. Pour trouver le premier fondement du mode mineur dans le *système* harmonique, il suffit donc de montrer dans ce *système* la division arithmétique de la quinte.

Tout le *système* harmonique est fondé sur la raison double, rapport de la corde entière à son octave, ou du diamètre au rayon; & sur la raison sesquialtère, qui donne le premier son harmonique ou fondamental auquel se rapportent tous les autres.

Or si, dans la raison double, on compare successivement la deuxième note G, & la troisième F de la série P au son fondamental Q, & à son octave grave qui est la corde entière, on trouvera que la première est moyenne harmonique, & la seconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, si dans la raison sesquialtère on compare successivement la quatrième note *e*, & la cinquième *e b* de la même série à la corde entière & à sa quinte G, on trouvera que la quatrième *e* est moyenne harmonique, & la cinquième *e b* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette quinte. Donc le mode mineur étant fondé sur la division arithmétique de la quinte, & la note *e b*, prise dans la série des complémens du *système* harmonique donnant cette division, le mode mineur est fondé sur cette note dans le *système* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les consonnances dans la division harmonique du diamètre donné par l'exemple O, le mode majeur dans l'ordre direct de ces consonnances, le mode mineur dans leur ordre rétrograde, & dans leurs complémens représentés par l'exemple P, il nous reste à examiner le troisième exemple Q, qui exprime en notes les rapports des carrés des ordonnées, & qui donne le *système* des dissonances.

Si l'on joint par accords simultanés, c'est-à-dire, par consonnances, les intervalles successifs de l'exemple O, comme on fait dans la figure 8, même Planche,

l'on trouvera que carrer les ordonnées, c'eſt doubler l'intervalle qu'elles repréſentent. Ainſi, ajoutant un troiſième ſon qui repréſente le carré, ce ſon ajouté doublera toujours l'intervalle de la conſonnance, comme on le voit figure 4 de la Planche G.

Ainſi la première note K de l'exemple Q double l'octave, premier intervalle de l'exemple O; la deuxième note L double la quinte, ſecond intervalle; la troiſième note M double la quinte, ſecond intervalle, &c.; & c'eſt ce doublement d'intervalles qu'exprime la figure 4 de la Planche G.

Laiſſant à part l'octave du premier intervalle, qui, n'engendrant aucun ſon fondamental, ne doit point paſſer pour harmonique, la note ajoutée L forme, avec les deux qui ſont au-deſſous d'elle, une proportion continue géométrique en raiſon ſeſquialtère; & les ſuivantes, doublant toujours les intervalles, forment auſſi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions & progreſſions harmonique & arithmétique qui conſtituent le *ſyſtème* conſonnant majeur & mineur ſont oppoſées, par leur nature, à la progreſſion géométrique; puiſque celle-ci réſulte eſſentiellement des mêmes rapports, & les autres de rapports toujours différens. Donc, ſi les deux proportions harmonique & arithmétique ſont conſonnantes, la proportion géométrique ſera diſſonante néceſſairement, & par conſéquent le *ſyſtème* qui réſulte de l'exemple Q ſera le *ſyſtème* des diſſonances. Mais ce *ſyſtème* tiré des carrés des ordonnées eſt lié aux deux précédens, tirés des carrés des cordes. Donc le *ſyſtème* diſſonant eſt lié de même au *ſyſtème* univerſel harmonique.

Il ſuit de-là : 1°. que tout accord ſera diſſonant lorſqu'il contiendra deux intervalles ſemblables, autres que l'octave, ſoit que ces deux intervalles ſe trouvent conjoints ou ſéparés dans l'accord; 2°. que de ces deux intervalles, celui qui appartiendra au *ſyſtème* harmonique ou arithmétique ſera conſonnant, & l'autre diſſonant. Ainſi, dans les deux exemples S, T, d'accords diſſonans, les intervalles G C & *c e* ſont conſonnans, & les intervalles C F & *e g* diſſonans.

En rapportant maintenant chaque terme de la ſérie diſſonante au ſon fondamental ou engendré C de la ſérie harmonique, on trouvera que les diſſonances qui réſulteront de ce rapport ſeront les ſuivantes, & les ſeules directes qu'on puiſſe établir ſur le *ſyſtème* harmonique.

I. La première eſt la neuvième ou double quinte I.

II. La ſeconde eſt l'onzième, qu'il ne faut pas confondre avec la ſimple quarte, attendu que la première quarte ou quarte ſimple G C, étant dans le *ſyſtème* harmonique particulier, eſt conſonante; ce que n'eſt pas la deuxième quarte ou onzième C M, étrangère à ce même *ſyſtème*.

III. La troiſième eſt la douzième ou quinte ſuperflue, que M. Tartini appelle *accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'accord ſenſible ſur la médiante en mode mineur, que nous appelons *quinte ſuperflue*, n'a jamais été admis en Italie, à cauſe de ſon horrible dureté.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même diſtinction des deux quartes, conſonnante & diſſonante, que j'ai faite ci-devant, ſe doit entendre de même des deux tierces majeures de cet accord & des deux tierces mineures de l'accord ſuivant.

IV. La quatrième & dernière diſſonance donnée par la ſérie eſt la quatorzième A, c'eſt-à-dire, l'octave de la ſeptième; quatorzième qu'on ne réduit au ſimple que par licence, & ſelon le droit qu'on s'eſt attribué dans l'uſage de confondre indifféremment les octaves.

Si le *ſyſtème* diſſonant ſe déduit du *ſyſtème* harmonique, les règles de préparer & ſauver les diſſonances ne s'en déduiſent pas moins, & l'on voit, dans la ſérie harmonique & conſonnante, la préparation de tous les ſons de la ſérie arithmétique. En effet, comparant les trois ſéries O, P, Q, on trouve toujours dans la progreſſion ſucceſſive des ſons de la ſérie O, non-ſeulement, comme on vient de voir, les raiſons ſimples qui, doublées, donnent les ſons de la ſérie Q, mais encore les mêmes intervalles que forment entre eux les ſons des deux P & Q. De ſorte que la ſérie O prépare toujours antérieurement ce que donnent enſuite les deux ſéries P & Q.

Ainſi, le premier intervalle de la ſérie O eſt celui de la corde à vide à ſon octave, & l'octave eſt auſſi l'intervalle ou accord que donne le premier ſon de la ſérie Q, comparé au premier ſon de la ſérie P.

De même, le ſecond intervalle de la ſérie O (comptant toujours de la corde entière) eſt une douzième; l'intervalle ou accord du ſecond ſon de la ſérie Q, comparé au ſecond ſon de la ſérie P, eſt auſſi une douzième. Le troiſième, de part & d'autre, eſt une double octave; & ainſi de ſuite.

De plus, ſi l'on compare la ſérie P à la corde entière, on trouvera exactement les mêmes intervalles que donne antérieurement la ſérie O, ſavoir, octave, quinte, quarte, tierce majeure & tierce mineure.

D'où il ſuit que la ſérie harmonique particulière donne avec préciſion, non-ſeulement l'exemplaire & le modèle des deux ſéries arithmétique & géométrique, qu'elle engendre, & qui complètent avec elle le *ſyſtème* harmonique univerſel, mais auſſi preſcrit à l'une l'ordre de ſes ſons, & prépare à l'autre l'emploi de ſes diſſonances.

Cette préparation, donnée par la ſérie harmonique, eſt exactement la même qui eſt établie dans la pratique; car la neuvième, doublée de la quinte, ſe prépare auſſi par un mouvement de quinte; l'on-

zième, doublée de la quarte, se prépare par un mouvement de quarte; la douzième ou quinte superflue, doublée de la tierce majeure, se prépare par un mouvement de tierce majeure; enfin, la quatorzième ou fausse-quinte, doublée de la tierce mineure, se prépare aussi par un mouvement de tierce mineure.

Il est vrai qu'il ne faut pas chercher ces préparations dans des marches appelées *fondamentales* dans le *système* de M. Rameau, mais qui ne sont pas telles dans celui de M. Tartini; & il est vrai encore qu'on prépare les mêmes dissonances de beaucoup d'autres manières, soit par des renversemens d'harmonie, soit par des basses substituées; mais tout découle toujours du même principe, & ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail des règles.

Celle de résoudre & sauver les dissonances naît du même principe que leur préparation; car comme chaque dissonance est préparée par le rapport antécédent du *système* harmonique, de même elle est sauvée par le rapport conséquent du même *système*.

Ainsi, dans la série harmonique, le rapport $\frac{2}{3}$ ou le progrès de quinte étant celui dont la neuvième est préparée & doublée, le rapport suivant $\frac{3}{4}$ ou progrès de quarte, est celui dont cette neuvième doit être sauvée: la neuvième doit donc descendre d'un degré pour venir chercher, dans la série harmonique, l'unisson de ce deuxième progrès, & par conséquent l'octave du son fondamental.

En suivant la même méthode, on trouvera que l'onzième F doit descendre de même d'un degré sur l'unisson E de la série harmonique, selon le rapport correspondant $\frac{4}{5}$; que la douzième ou quinte superflue G dièse, doit redescendre sur le même G naturel, selon le rapport $\frac{5}{6}$, où l'on voit la raison jusqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la basse doit monter pour préparer les dissonances, & pourquoi le dessus doit descendre pour les sauver. On peut remarquer aussi que la septième, qui, dans le *système* de M. Rameau, est la première & presque l'unique dissonance, est la dernière en rang dans celui de M. Tartini; tant il faut que ces deux auteurs soient opposés en toute chose!

Si l'on a bien compris les générations & analogies des trois ordres ou *systèmes*, tous fondés sur le premier, donné par la nature, & tous représentés par les parties du cercle ou par leurs puissances, on trouvera, 1°. que le *système* harmonique particulier, qui donne le mode majeur, est produit par la division sextuple en progression harmonique du diamètre ou de la corde entière, considérée comme l'unité; 2°. que le *système* arithmétique, d'où résulte le mode mineur, est produit par la série arithmétique des complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, & l'élevant de terme en terme jusqu'à la raison sextuple, qui donne enfin le diamètre ou la corde entière; 3°. que le *système* géométrique ou dissonant est aussi tiré du *système* harmonique particulier, en doublant la raison de chaque intervalle; d'où il suit que le *système* harmonique du mode majeur, le seul immédiatement donné par la nature, sert de principe & de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit jusqu'ici, on voit que le *système* harmonique n'est point composé de parties qui se réunissent pour former un tout; mais qu'au contraire c'est de la division du tout ou de l'unité intégrale que se tirent les parties; que l'accord ne se forme point des sons, mais qu'il les donne; & qu'enfin partout où le *système* harmonique a lieu, l'harmonie ne dérive point de la mélodie, mais la mélodie de l'harmonie.

Les élémens de la mélodie diatonique sont contenus dans les degrés successifs de l'échelle ou octave commune du mode majeur commençant par C, de laquelle se tire aussi l'échelle du mode mineur commençant par A.

Cette échelle n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'est pas non plus celle que donnent les divisions naturelles des cors, trompettes marines & autres instrumens semblables, comme on peut le voir dans les Planches, par la comparaison de ces deux échelles, comparaison qui montre en même temps la cause des tons faux donnés par ces instrumens. Cependant l'échelle commune, pour n'être pas d'accord avec la série des aliquotes, n'en a pas moins une origine physique & naturelle qu'il faut développer.

La portion de la série O, qui détermine le *système* harmonique, est la sesquialtère ou quinte C G, c'est-à-dire, l'octave harmoniquement divisée. Or, les deux termes qui correspondent à ceux-là dans la série P des complémens, sont les notes G F. Ces deux cordes sont moyennes, l'une harmonique, & l'autre arithmétique, entre la corde entière & la moitié, ou entre le diamètre & le rayon; & ces deux moyennes G & F se rapportant toutes deux à la même fondamentale, déterminent le ton & même le mode, puisque la proportion harmonique y domine, & qu'elles paroissent avant la génération du mode mineur: n'ayant donc d'autre loi que celle qui est déterminée par la série harmonique dont elles doivent en porter l'une & l'autre le caractère, savoir, l'accord parfait majeur composé de tierce majeure & de quinte.

Si donc on rapporte & range successivement, selon l'ordre le plus rapproché, les notes qui constituent ces trois accords, on aura très-exactement, tant en notes musicales qu'en rapports numériques, l'octave ou échelle diatonique ordinaire rigoureusement établie.

En notes, la chose est évidente par la seule opération.

En rapports numériques, cela se prouve presqu'aussi facilement; car supposant 360 pour la longueur de la corde entière, ces trois notes C, G, F,

feront comme 180, 240, 270; leurs accords feront comme dans les figures des Planches, & l'échelle entière qui s'en déduit, fera dans les rapports marqués Planche K, fig. 2, où l'on voit que tous les intervalles font juftes, excepté l'accord parfait DFA, dans lequel la quinte D A eft foible d'un comma, de même que la tierce mineure DF, à caufe du ton mineur DE; mais dans tout *fyftème*, ce défaut ou l'équivalent eft inévitable.

Quant aux autres altérations que la néceffité d'employer les mêmes touches en divers tons introduit dans notre échelle, voyez Tempérament.

L'échelle une fois établie, le principal ufage des trois notes C, G, F, dont elle eft tirée, eft la formation des cadences qui, donnant un progrès de notes fondamentales de l'une à l'autre, font la baffe de toute la modulation. G étant moyen harmonique, & F moyen arithmétique entre les deux termes de l'octave, le paffage du moyen à l'extrême forme une cadence qui tire fon nom du moyen qui la produit. G C eft donc une cadence harmonique, F C une cadence arithmétique, & l'on appelle *cadence mixte* celle qui, du moyen arithmétique paffant au moyen harmonique, fe compofe des deux avant de fe réfoudre fur l'extrême.

De ces trois cadences, l'harmonique eft la principale & la première en ordre : fon effet eft d'une harmonie mâle, forte, & terminant un fens abfolu. L'arithmétique eft foible, douce, & laiffe encore quelque chofe à defirer. La cadence mixte fufpend le fens & produit à peu près l'effet du point interrogatif & admiratif.

De la fucceffion naturelle de ces trois cadences, telle qu'on la voit même Planche, réfulte exactement la baffe fondamentale de l'échelle; & de leurs divers entrelacemens fe tire la manière de traiter un ton quelconque, & d'y moduler une fuite de chants; car chaque note de la cadence eft fuppofée porter l'accord parfait, comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle *la règle de l'octave* (voyez ce mot), il eft évident que, quand même on admettroit l'harmonie qu'elle indique pour pure & régulière, comme on ne la trouve qu'à force d'art & de déductions, elle ne peut jamais être propofée en qualité de principe & de loi générale.

Les compofiteurs du quinzième fiècle, excellens harmoniftes pour la plupart, emploient toute l'échelle comme baffe fondamentale d'autant d'accords parfaits qu'elle avoit de notes, excepté la feptième, à caufe de la fauffe quinte; & cette harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet, fi l'accord parfait fur la médiante n'eût été rendu trop dur par fes deux fauffes relations avec l'accord qui le précède & avec celui qui le fuit. Pour rendre cette fuite d'accords parfaits auffi pure & douce qu'il eft poffible, il faut la réduire à cette autre baffe fondamentale, qui fournit, avec la précédente, une nouvelle fource de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux accords parfaits en tierce mineure, favoir, D & A, il eft bon de chercher l'analogie que doivent avoir entr'eux les tons majeurs & mineurs dans une modulation régulière.

Confidérons la note *e b* de l'exemple P utie aux deux notes correfpondantes des exemples O & Q : prife pour fondamentale, elle fe trouve ainfi bafe ou fondement d'un accord en tierce majeure; mais prife pour moyen arithmétique entre la corde entière & fa quinte, comme dans l'exemple X, elle fe trouve alors médiante ou feconde bafe du mode mineur; ainfi cette même note confidérée fous deux rapports différens, & tous deux déduits du *fyftème*, donne deux harmonies : d'où il fuit que l'échelle du mode majeur eft d'une tierce mineure au-deffous de l'échelle analogue du mode mineur. Ainfi le mode mineur analogue à l'échelle d'*ut* eft celui de *la*, & le mode mineur analogue à celui de *fa* eft celui de *ré*. Or, *la* & *ré* donnent exactement, dans la baffe fondamentale de l'échelle diatonique, les deux accords mineurs analogues aux deux tons d'*ut* & de *fa* déterminés par les deux cadences harmoniques d'*ut* à *fa* & de *fol* à *ut*. La baffe fondamentale où l'on fait entrer ces deux accords eft donc auffi régulière & plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'harmonie du mode majeur.

A l'égard des deux dernières diffonances N & R de l'exemple Q, comme elles fortent du genre diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la mefure, des périodes, des phrafes & de tout rhythme mufical fe trouve auffi dans la génération des cadences, dans leur fuite naturelle & dans leurs diverfes combinaifons. Premièrement, le moyen étant homogène à fon extrême, les deux membres d'une cadence doivent, dans leur première fimplicité, être de même nature & de valeurs égales : par conféquent les huit notes qui forment les quatre cadences, baffe fondamentale de l'échelle, font égales entr'elles; & formant auffi quatre mefures égales, une pour chaque cadence, le tout donne un fens complet & une période harmonique. De plus, comme tout le *fyftème* harmonique eft fondé fur la raifon double & fefquialtère, qui, à caufe de l'octave, fe confond avec la raifon triple, de même toute mefure bonne & fenfible fe réfout en celle à deux temps ou en celle à trois, tout ce qui eft au-delà, fouvent tenté & toujours fans fuccès, ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondemens d'harmonie donnés par les trois fortes de cadences, & des diverfes manières de les entrelacer, naît la variété des fens, des phrafes & de toute la mélodie dont l'habile muficien exprime toute celle des phrafes du difcours, & ponctue les fons auffi correctement que le grammairien les paroles. De la mefure donnée par les cadences réfulte auffi l'exacte expreffion de la profodie & du rhythme; car comme la fyllabe brève s'appuie fur la longue, de même la note qui prépare la cadence en levant s'appuie & paufe fur la note qui la réfout en frappant : ce qui divife les

temps en forts & en foibles, comme les syllabes en longues & en brèves. Cela montre comment on peut, même en observant les quantités, renverser la prosodie & tout mesurer à contre-temps, lorsqu'on frappe les syllabes brèves & qu'on lève les longues, quoiqu'on croie observer leurs durées relatives & leurs valeurs musicales.

L'usage des notes dissonantes par degrés conjoints dans les temps foibles de la mesure, se déduit aussi des principes établis ci-dessus; car supposons l'échelle diatonique & mesurée, indiquée dans les Planches, il est évident que la note soutenue ou rebattue dans la basse Z, n'est ainsi tolérée que parce que, revenant toujours dans les temps forts, elle échappe aisément à notre attention dans les temps foibles, & que les cadences dont elle tient lieu n'en sont pas moins supposées; ce qui ne pourroit être si les dissonantes changeoient de lieu & se frappoient sur les temps forts.

Voyons maintenant quels sons peuvent être ajoutés ou substitués à ceux de l'échelle diatonique, pour la formation des genres chromatique & enharmonique.

En insérant dans leur ordre naturel les sons donnés par la série des dissonances, on aura premièrement la note *sol* dièse N, qui donne le genre chromatique & le passage régulier du ton majeur d'*ut* à son mineur correspondant *la*.

Puis on a la note R ou *si* bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donnent le genre harmonique.

Quoique, eu égard au diatonique, tout le *système* harmonique soit, comme on a vu, renfermé dans la raison sextuple, cependant les divisions ne sont pas tellement bornées à cette étendue, qu'entre la dix-neuvième ou triple quinte $\frac{1}{6}$, & la vingt-deuxième ou quadruple octave $\frac{2}{8}$, on ne puisse encore insérer une moyenne harmonique $\frac{1}{7}$, prise dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la nature dans les cors de chasse & trompettes marines, & d'une intonation très-facile sur le violon.

Ce terme $\frac{1}{7}$, qui divise harmoniquement l'intervalle de la quarte *sol ut* ou $\frac{6}{8}$, ne forme pas avec le *sol* une tierce mineure juste, dont le rapport seroit $\frac{5}{6}$, mais un intervalle un peu moindre, dont le rapport est $\frac{6}{7}$; de sorte qu'on ne sauroit exactement l'exprimer en note, car le *la* dièse est déja trop fort: nous le représentons par la note *si*, suivie d'un N majuscule.

L'échelle augmentée, ou, comme disoient les Grecs, le genre épaissi de ces trois nouveaux sons placés dans leur rang, sera donc comme l'exemple 12, Planche K. Le tout pour le même ton, ou du moins pour les tons naturellement analogues.

De ces trois sons ajoutés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier constitue le genre chromatique, & le troisième l'enharmonique, le *sol* dièse & le *si* bémol sont dans l'ordre des dissonances; mais le *si* B ne laisse pas d'être consonnant, quoiqu'il n'appartienne pas au genre diatonique, étant hors de la progression sextuple qui renferme & détermine ce genre; car puisqu'il est immédiatement donné par la série harmonique des aliquotes, puisqu'il est moyen harmonique entre la quinte & l'octave du son fondamental, il s'ensuit qu'il est consonnant comme eux, & n'a besoin d'être ni préparé ni sauvé; c'est aussi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette espèce de septième.

A l'aide de ce nouveau son, la basse de l'échelle diatonique retourne exactement sur elle-même, en descendant, selon la nature du cercle qui la présente, & la quatorzième ou septième redoublée se trouve alors sauvée régulièrement par cette note sur la basse tonique ou fondamentale, comme toutes les autres dissonances.

Voulez-vous, des principes ci-devant posés, déduire les règles de la modulation, prenez les trois tons majeurs relatifs, *ut*, *sol*, *fa*, & les trois tons mineurs analogues, *la*, *mi*, *ré*; vous aurez six toniques, & ce sont les seules sur lesquelles on puisse moduler en sortant du ton principal; modulations qu'on entrelace à son choix, selon le caractère du chant & l'expression des paroles: non, cependant, qu'entre ces modulations il n'y en ait de préférables à d'autres; même ces préférences, trouvées d'abord par le sentiment, ont aussi leurs raisons dans les principes, & leurs exceptions, soit dans les impressions diverses que veut faire le compositeur, soit dans la liaison plus ou moins grande qu'il veut donner à ses phrases. Par exemple, la plus naturelle & la plus agréable de toutes les modulations en mode majeur, est celle qui passe de la tonique *ut* au ton de sa dominante *sol*; parce que le mode majeur étant fondé sur des divisions harmoniques, & la dominante divisant l'octave harmoniquement, le passage du premier terme au moyen est plus naturel. Au contraire, dans le mode mineur *la*, fondé sur la proportion arithmétique, le passage au ton de la quatrième note *ré*, qui divise l'octave arithmétiquement, est beaucoup plus naturel que le passage au ton *mi* de la dominante, qui divise harmoniquement la même octave; & si l'on y regarde attentivement, on trouvera que les modulations plus ou moins agréables dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *système*.

Examinons maintenant les accords ou intervalles particuliers au mode mineur, qui se déduisent des sons ajoutés à l'échelle.

L'analogie entre les deux modes donne les trois accords marqués *fig.* 14, dont tous les sons ont été trouvés consonnans dans l'établissement du mode majeur. Il n'y a que le son ajouté *g* dont la consonnance puisse être disputée.

Il faut remarquer d'abord que cet accord ne se résout point en l'accord dissonnant de septième diminuée qui auroit *sol* dièse pour basse, parce qu'outre la septième diminuée *sol* dièse & *fa* naturel, il s'y trouve

encore une tierce diminuée *sol* dièse & *si* bémol, qui rompt toute proportion; ce que l'expérience confirme par l'insurmontable rudesse de cet accord. Au contraire, outre que cet arrangement de sixte superflue plaît à l'oreille & se résout très-harmonieusement, M. Tartini prétend que l'intervalle est réellement bon, régulier & même consonnant : 1°. parce que cette sixte est à très-peu près quatrième harmonique aux trois notes B *b*, *d*, *f*, représentées par les fractions $\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ est la quatrième proportionnelle harmonique exacte; 2°. parce que cette même sixte est à peu près moyenne harmonique de la quarte *fa*, *si* bémol, formée par la quinte du son fondamental & par son octave. Que si l'on emploie en cette occasion la note marquée *sol* dièse plutôt que la note marquée *la* bémol, qui semble être le vrai moyen harmonique, c'est non-seulement que cette division nous rejetteroit fort loin du mode, mais encore que cette même note *la* bémol n'est harmonique qu'en apparence, attendu que la quarte *fa*, *si* bémol, est altérée & trop foible d'un comma; de sorte que *sol* dièse, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reste, on doit observer que tous les sons de cet accord, qui se réunissent ainsi en harmonie régulière & simultanée, sont exactement les quatre mêmes sons fournis ci-devant dans la série dissonante Q par les complémens des divisions de la sextuple harmonique : ce qui ferme, en quelque manière, le cercle harmonieux, & confirme la liaison de toutes les parties du *système*.

A l'aide de cette sixte & de tous les autres sons que la proportion harmonique & l'analogie fournissent dans le mode mineur, on a un moyen facile de prolonger & varier assez long-temps l'harmonie sans sortir du mode, ni même employer aucune véritable dissonance; comme on peut le voir dans l'exemple de contre-point donné par M. Tartini, & dans lequel il prétend n'avoir employé aucune dissonance, si ce n'est la quarte & quinte finale.

Cette même sixte superflue a encore des usages plus importans & plus fins dans les modulations détournées par des passages enharmoniques, en ce qu'elle peut se prendre indifféremment dans la pratique pour la septième bémolisée par le signe B, de laquelle cette sixte, diésée, diffère très-peu dans le calcul & point du tout sur le clavier. Alors cette même sixte, toujours consonnante, mais marquée tantôt par dièse & tantôt par bémol, selon le ton d'où l'on sort & celui où l'on entre, produit dans l'harmonie d'apparentes & subites métamorphoses dont, quoique régulières dans ce *système*, le compositeur auroit bien de la peine à rendre raison dans tout autre; comme on peut le voir dans les exemples I, II, III, surtout dans celui marqué +, où le *fa* pris pour naturel, & formant une septième apparente qu'on ne sauve point, n'est au fond qu'une sixte superflue, formée par un *mi* dièse sur le *sol* de la basse; ce qui rentre dans la rigueur des règles. Mais il est superflu de s'étendre sur ces finesses de l'art qui n'échappent pas aux grands harmonistes, & dont les autres ne feroient qu'abuser en les employant mal-à-propos. Il suffit d'avoir montré que tout se tient par quelque côté, & que le vrai *système* de la nature mène aux plus cachés détours de l'art. (*J. J. Rousseau.*)

Système. Ce mot, pris dans sa plus grande latitude, signifie une doctrine vraie ou fausse, complète ou incomplète.

Un *système* vrai ou une bonne théorie repose sur des vérités fondamentales & sur les conséquences naturelles qui en découlent.

Un *système* faux est celui qui est bâti sur des erreurs que l'expérience fait connoître, ou que repousse le raisonnement.

Un faux *système* est celui qui ne se déduit nullement des principes vrais ou supposés sur lesquels on prétend l'asseoir.

L'oreille n'étant pas, comme l'esprit, susceptible de se laisser égarer par les fausses lueurs d'un paradoxe éblouissant, l'erreur n'a pu que bien rarement s'introduire au sein de la pratique, soumise au tribunal de l'oreille, espèce de conscience qui nous guide toujours bien, quand nous ne dédaignons point d'écouter jusqu'à ses plus légers murmures.

Sans l'oreille, tout ce que les théories des prétendus philosophes contiennent de plus extravagant & de plus monstrueux, auroit été mis en pratique. Mais l'oreille, qui est le bon sens & la logique des musiciens, s'est constamment opposée aux innovations que les savans auroient voulu établir, soit de bonne foi, soit par orgueil.

Dans la revue que nous allons faire des différens *systèmes*, nous aurons peu d'erreurs pratiques à signaler, mais beaucoup d'erreurs théoriques à combattre. Il est temps de débarrasser enfin la musique de tous les faux *systèmes* qui remplissent le vestibule de son temple & qui s'opposent au passage de la vérité, qui devroit seule se faire entendre dans le sanctuaire, où cette Muse céleste siége entre l'harmonie & la mélodie. (*De Momigny.*)

SYSTÈME DES ANCIENS. Considéré dans ce qu'il avoit d'essentiel, le *système des Anciens*, n'étant que celui de la mélodie pure & simple, fondé sur les tétracordes, étoit le vrai *système*, aussi vieux que le Monde, & aussi immuable que son auteur. Il est, dans le langage des sons, ce que le bons sens ou la logique sont dans celui de la parole. Il n'a pas été inventé par les hommes, mais découvert par eux, comme une conséquence immédiate & nécessaire de leur organisation, & développé peu à peu, comme la raison s'est développée elle-même.

Ce *syſtème* fut donc dans la Grèce ce qu'il avoit été avant elle, & ce qu'il ſera toujours, à moins que la deſtruction totale du genre humain n'amène ſa refonte & ſa réorganiſation ſur d'autres baſes que celles ſur leſquelles cette organiſation repoſe.

Comme il n'eſt pas préſumable que l'Eternel recommence l'œuvre de la création, on peut croire à la ſtabilité du *ſyſtème* muſical comme à la ſtabilité des mondes qui peuplent l'eſpace, & aux lois conſtantes d'après leſquelles ils ſe meuvent.

Le *ſyſtème* muſical des Anciens ſe compoſoit comme le nôtre, ſavoir, dans le genre diatonique, fondamental & primitif, de ſept tétracordes conjoints entre eux, & qui ſont, en allant du grave à l'aigu :

Si *ut ré mi, mi fa ſol la, la ſi ut ré, ré mi fa ſol, ſol la ſi ut, ut ré mi fa* & *fa ſol la* si.

Ces mêmes tétracordes, pris en deſcendant, ſont :

Fa *mi ré ut, ut ſi la ſol, ſol fa mi ré, ré ut ſi la, la ſol fa mi, mi ré ut ſi, ſi la ſol* fa.

Pourquoi compte-t-on ſept tétracordes aſcendans & ſept deſcendans?

Parce qu'il y a ſept notes, & que chacune peut être l'initiale ou la finale d'un tétracorde.

Mais, ſur les ſept tétracordes, on obſervera cependant qu'il n'en eſt que ſix qui ſoient juſtes, & que le ſeptième eſt faux, en ce qu'il contient trois tons conſécutifs, qui ont quelque choſe d'immélodique qui déplaît à l'oreille & la bleſſe, comme un faux raiſonnement choque la raiſon ou le jugement.

Qui eſt-ce qui a donné ce *ſyſtème* aux hommes?

Celui qui les a organiſés comme ils ſont; & c'eſt par un long tâtonnement que l'expérience leur a appris qu'une ſuite de tétracordes eſt le *ſyſtème* muſical qui nous eſt deſtiné par la nature.

Pourquoi le tétracorde *ſi ut ré mi* eſt-il le premier de tous, quand on procède en montant, ou du grave à l'aigu?

Ce n'eſt pas conventionnellement qu'il en eſt ainſi, mais par la nature même des tétracordes, qui exige que l'on commence par *ſi*, pour avoir les ſix tétracordes juſtes, de ſuite & par ordre, & pour que le tétracorde faux ſoit rejeté à la fin, comme terminant la marche & formant la limite naturelle.

Comment ce *ſyſtème* ſe repréſente-t-il en abrégé?

Par *ſi mi la ré ſol ut fa*, en montant, & par *fa ut ſol ré la mi ſi*, en deſcendant.

Pourquoi voyez-vous plutôt des quartes aſcendantes dans *ſi mi la ré ſol ut fa*, que des quintes deſcendantes?

C'eſt que le *ſyſtème* le plus ſimple eſt le tétracordal, & que c'eſt par une fauſſe idée, puiſée dans les principes de la baſſe fondamentale de Rameau, que l'abbé Rouſſier a prétendu qu'il faut voir des quintes deſcendantes à la place des quartes aſcendantes.

Nous combattrons plus tard les erreurs de l'abbé Rouſſier, & après que nous aurons fait connoître tout le *ſyſtème des Anciens* dans ce qu'il a d'éternel, comme dans ce qu'il n'avoit que de temporaire & de local, ou de relatif à l'enfance de la muſique.

Objection.

En préſentant le *ſyſtème* muſical des Anciens comme compoſé de ſept tétracordes, & par conſéquent de ſept cordes diatoniques & de leurs octaves, vous ne ſuivez nullement la marche des progrès de leur *ſyſtème*; car ſept tétracordes dépaſſent de beaucoup le *ſyſtème* repréſenté par le dicorde, qui n'avoit que deux cordes *ſi* & *mi*; celui de la première lyre qui n'en avoit que trois, *ſi mi la*; celui de la ſeconde qui n'en avoit que quatre, *mi la ſi mi*, & celui même, nommé *parfait* & *immuable*, qui n'embraſſoit que quatre ou cinq tétracordes.

Réponse.

Cette obſervation a quelque choſe de réel en apparence; mais pour voir s'évanouir la ſubſtance de cette objection, il ne faut que diſtinguer ce qui étoit relatif à l'état des inſtrumens & à l'étendue de la voix, de ce qui concerne le *ſyſtème* muſical conſidéré en lui-même, & indépendamment de ces deux choſes qui s'y rapportent, à la vérité, mais ſans déterminer aucunement l'étendue de ce *ſyſtème*.

Objection.

Rouſſeau n'a-t-il pas dit que l'on devoit juger de l'état & des progrès du *ſyſtème des Anciens* par les inſtrumens deſtinés à accompagner & ſoutenir le chant?

Réponse.

Il l'a dit, ſans doute, mais cela ne prouve rien. Peut-on croire, par exemple, que dans le temps qu'on n'avoit que le dicorde pour inſtrument à cordes, toute la muſique & le chant des Grecs ſe bornât à deux ſons?

C'eſt cependant ce qui ſeroit indubitable s'il falloit ajouter foi à ce que diſent les écrivains qui affirment que ces inſtrumens ſe pinçoient à vide, & contenoient toutes les cordes qui entroient dans la compoſition des chants qu'ils accompagnoient en entier à l'uniſſon ou à l'octave.

Que s'enſuivroit-il de cette aſſertion?

Que les Grecs auroient été réduits pendant un ſiècle, & peut-être plus, à ne répéter, comme des coucous, que *ſi mi, ſi mi, ſi mi, ſi mi*, puiſque le dicorde ne contenoit que ces deux cordes *ſi mi*.

Que

Que, pendant un autre laps de temps, ils auroient ensuite répété, *si mi la*, *si mi la*, *si mi la*, comme étant, selon Diodore de Sicile, l'accord de la première lyre, & qu'enfin ils ne seroient parvenus à *mi la—si mi* que longues années après.

Est-ce ainsi que procède la mélodie? Est-ce ainsi que procède la nature, même chez les peuples les plus sauvages?

Comment n'a-t-on pas vu que ce dicorde, qui étoit armé des deux cordes SI & MI, représentoit, en abrégé, les deux tétracordes SI *ut ré mi* & MI *fa sol la*?

Ici se présente une question; c'est de savoir si l'on se bornoit à pincer ces deux cordes à vide, ou si l'on se servoit des doigts en guise de chevalets mobiles, ainsi que cela se pratique maintenant à l'égard du violon & de la plupart des instrumens à cordes, pour tenir lieu d'autres cordes.

Dans le premier cas, il faudroit en conclure que ces instrumens à cordes ne servoient qu'à donner le ton & à remettre de temps en temps la voix qui baisse naturellement; car il est absurde de croire que les Grecs aient été bornés à ne chanter que deux sons, puis trois, puis quatre; surtout ces sons n'étant point dans l'ordre graduel de la mélodie, mais laissant de grands intervalles entr'eux.

Il est inconcevable qu'une opinion si erronée & si extravagante ait pu trouver quelque crédit près de ceux qui raisonnent. Que diroit-on de celui qui affirmeroit, d'après l'inspection des quatre cordes du violoncelle, que nous sommes réduits à ne chanter qu'*ut sol ré la*?

Sans doute que l'on hausseroit les épaules, & que l'on croiroit un tel homme tombé des nues ou échappé des Petites-Maisons.

Ainsi donc, de deux choses l'une, ou les instrumens à cordes n'accompagnoient pas le chant, ou l'on ne les jouoit pas seulement à vide.

De ces deux choses, toutes deux possibles, laquelle doit être considérée comme la plus probable?

Celle que l'on ne pinçoit pas la lyre autrement qu'on ne la pince de nos jours, c'est-à-dire, sans se servir des doigts de la main gauche, pour former les tons que les cordes ne donnent point à vide; & voici pourquoi.

Comme, quand la flûte a été appelée à la dignité d'accompagner le chant, il a bien fallu qu'elle cessât dès-lors d'être un simple sifflet, & qu'elle fût artistement percée pour produire les différens degrés de la gamme, de même, quand la lyre s'est vouée à suivre entièrement le chant dans toutes ses sinuosités, il a bien fallu que l'on s'aidât des doigts de la main gauche pour faire autant de cordes différentes de la même que l'on avoit de doigts pour la raccourcir; & comme il n'est pas plus difficile d'opérer cette multiplication des cordes par le raccourcissement de la même ou de quelques-unes, que de raccourcir la colonne d'air qui est dans l'instrument à vent, il est probable que le procédé employé à l'égard de la flûte a été adapté à la lyre, dès l'instant que l'on a eu conçu l'idée de faire de cette lyre un instrument accompagnateur constant de la voix, & non pas seulement un diapason pour donner le ton, afin de ne pas chanter trop haut ou trop bas, ou pour remettre la voix après qu'elle avoit baissé, ou enfin pour la soutenir & pour la retenir dans le ton.

Il est hors de sens d'imaginer que le *système* des Grecs ait été réduit d'abord à une quarte *si mi*, & qu'il ait été ensuite porté à deux, *si mi la*, puis à une quarte, une quinte & une octave, *mi la—si mi*. Il ne faut avoir aucune teinture de musique pour raisonner ainsi, & pour ne pas voir dans *si mi* l'abrégé de *si ut ré mi—mi fa sol la*; dans *si mi la*, ce même abrégé, mais signalé par l'initiale & la finale de chacun des deux tétracordes, *si ut ré mi—mi fa sol la*, qui sont, *si mi* & *mi la*; & dans *mi la—si mi*, le renversement des deux tétracordes, *si ut ré mi*, *mi fa sol la*, qui sont, *mi fa sol la*, *si ut ré mi*, indiqués chacun par leur initiale & leur finale.

Qu'y-a-t-il dans *si ut ré mi—mi fa sol la*?

Un double *système*, puisque chaque tétracorde en est un. Ce double *système* est un eptacorde qui est formé par deux tétracordes conjoints.

Qu'y-a-t-il dans *mi fa sol la—si ut ré mi*?

Un double *système* également, mais composé de deux tétracordes disjoints, c'est-à-dire, que la première note du second tétracorde n'est pas la quatrième du premier, mais celle qui la suit immédiatement.

Sans doute que l'un & l'autre de ces deux *systèmes* sont loin d'embrasser le *système* tétracordal en entier, & de renfermer toutes les cordes du *système* général de la musique; mais sans parler encore de ce que suppose la découverte du *diapason*, ou de l'octave $\frac{mi}{mi}$ qui est contenue dans l'octacorde, & qui suppose aussi l'octave de chacune des autres cordes, nous allons voir le *système* tétracordal commencer à se développer plus en grand dans le *système* parfait des Grecs que voici:

LA—*si ut ré mi fa sol la si♭ si♮ ut ré mi fa sol la*, où l'on doit voir d'abord les quatre tétracordes *si ut ré mi*, *mi fa sol la*, *si ut ré mi*, *mi fa sol la*.

Ensuite la proslambanomène, ou la note surnuméraire LA, ajoutée au-dessous de toutes les précédentes; & enfin un cinquième tétracorde, nommé *synnéménon*, ou des notes conjointes, parce qu'il vient se conjoindre au second, *mi fa sol la*, par *la si♭ ut ré*, au lieu que le troisième, *si ut ré mi*, en est séparé ou disjoint, puisqu'il ne commence pas par la même corde que finit le précédent, mais par celle au-dessus.

En quoi ce *système* des Grecs, si borné, si rétréci,

méritoit-il donc de leur part les titres de *parfait* & d'*immuable?*

Il les méritoit en ce qu'ils ne voyoient dans ce *syſtème* que le clavier général des voix d'homme, leſquelles ne s'étendent guère que du *la*, au-deſſous de la portée de la clef de *fa* ſur la troiſième ligne, au *la* au-deſſus de la portée de la clef d'*ut* poſée ſur la troiſième ligne: ce qui forme deux octaves diatoniques complètes.

C'eſt encore dans ces mêmes limites que ſe renferment les voix d'homme, ſans compter la voix de tête ou le fauſſet, & ſans y comprendre les ſons trop graves dont on ne fait qu'accidentellement uſage, comme ſortant des moyens naturels de la voix.

Mais on ſent que ce ſeroit une très-grande mépriſe que de conſidérer ce *ſyſtème* des Grecs comme clavier général de toutes les voix & de tous les inſtrumens exiſtans ou poſſibles, tandis que l'on ne doit y voir que le clavier des hommes, & non celui des femmes ou des enfans.

Le clavier des femmes commence & finit une octave plus à l'aigu; en réuniſſant l'un à l'autre, il en réſulte donc un clavier de trois octaves.

En conſéquence, lorſqu'on nous raconte que le *ſyſtème* muſical a été ſucceſſivement augmenté par Terpandre, Simonide, Timothée, Théophraſte, Hyſtrée, Ménélapide & autres, cela ne veut nullement dire que ces innovateurs aient rien ajouté au *ſyſtème* tétracordal, ni au clavier général de la muſique, mais ſeulement qu'ils ont ajouté quelques cordes à leur inſtrument pour le rendre moins incomplet.

Il n'y a donc de contradiction dans ces différens récits que parce que ceux qui les narrent les racontent ſans les comprendre, & en confondent les faits & les époques. Auſſi eſt-il pitoyable de lire dans J. J. Rouſſeau, ce flambeau de la philoſophie moderne, que tout le *ſyſtème* des Grecs ne fut d'abord compoſé que de quatre ſons tout au plus, qui formoient l'accord de leur lyre ou de leur cythare, & que ces quatre ſons étoient, ſelon quelques-uns, par degrés conjoints, & ſelon d'autres par degrés disjoints & ſonnant l'octave dans leurs extrêmes; car il eſt bien poſitif qu'en parlant ainſi, on mêle des choſes qui doivent être ſéparées, & que l'on confond les commencemens de l'art de la lutherie chez les Grecs avec l'état réel du *ſyſtème* muſical.

De ce que les Anciens avoient compris que le *ſyſtème* muſical ſe compoſoit de tétracordes ajoutés l'un à l'autre, & de ce qu'ils préſentoient le tétracorde comme la meſure commune des choſes muſicales, ou comme le plus ſimple des compoſés, vouloir qu'ils offriſſent ce tétracorde comme étant l'unique admis & formant à lui ſeul tout le *ſyſtème* muſical & tous les chants des Grecs, eſt une de ces inepties qui révoltent la raiſon, & qui ſeroit comparable à la mépriſe dans laquelle tomberoit celui qui, trouvant un mètre ou un pied, prétendroit que rien n'auroit plus d'étendue que ce mètre ou ce pied à meſurer.

De ce que le clavier du clavecin ou de l'orgue s'eſt étendu ſucceſſivement de trois à quatre octaves complètes, faut-il en conclure que le *ſyſtème* muſical s'eſt étendu en proportion depuis deux ſiècles?

Aſſurément il faudroit n'être pas muſicien pour le croire, & confondre ainſi le clavier particulier d'un inſtrument avec l'étendue & le clavier général de la muſique, qui comprend autant d'octaves qu'il eſt poſſible à notre oreille d'en diſcerner, & qui n'a ces bornes que parce que le reſte eſt nul pour nous; mais des organes plus forts diſcerneroient des ſons plus graves, & de plus fins en diſtingueroient encore de plus aigus; ce qui ne changeroit cependant rien au *ſyſtème* muſical, mais feroit connoître quelques octaves de plus de ſon clavier.

Mais l'octave une fois trouvée, le *ſyſtème* l'eſt auſſi, puiſqu'il ne s'agit plus que de le répéter dans les mêmes propoſitions relatives en plus petit ou en plus grand.

Cela eſt ſi vrai, que depuis que les Anciens ont découvert l'octave ou diapaſon, on n'a rien pu ajouter au *ſyſtème* diatonique, qui eſt demeuré fixé à ſept cordes différentes, plus leurs octaves.

Il en eſt en quelque ſorte de l'octave comme des voyelles pour les langues, ou des dix premiers chiffres pour les nombres. On ne peut ajouter aux uns que des conſonnes, & l'on ne peut que répéter les autres; 11 étant pour ainſi dire l'octave de 1, 12 de 2, 13 de 3, & 21 l'octave de 11, & ainſi de ſuite.

Le *ſyſtème* tétracordal *ſi ut ré mi — mi fa ſol la ſi ut ré, ré mi fa ſol, ſol la ſi ut, ut ré mi fa* & *ſol la* SI ne peut donc s'étendre à l'aigu & au grave en ſe répétant dans des proportions moindres ou plus grandes. Qu'il ne ſoit plus queſtion aujourd'hui du tétracorde des hypates, du tétracorde méſon, du diézeugménon, de l'hyperboléon & du ſynnéménon, c'eſt très-bien fait, parce que ces dénominations avoient quelque choſe qui tenoit à l'enfance de l'art; mais qu'on ne parle pas plus des tétracordes dans la théorie de la muſique des Modernes que ſi le tétracorde avoit ceſſé d'être l'un des élémens eſſentiels de notre muſique, c'eſt là ce qui eſt auſſi inconſéquent qu'impardonnable.

Voici, dans le genre diatonique, la nomenclature du clavier des voix d'homme, laquelle eſt appelée *ſyſtème parfait & immuable.*

Premier tétracorde, appelé hypaton, *c'eſt-à-dire, des premières, des principales, qui ſont les graves.*

1. *Hypate-hypaton*, première des premières, *ſi.*

2. *Parhypate-hypaton*, ſous-première des premières, *ut.*

3. *Lichanos-hypaton*, troisième des premières, *ré*.

4. *Hypate-méson*, principales des moyennes, *mi*.

Cette corde eût dû porter deux noms, l'un comme quatrième note du premier tétracorde ou des hypates, & l'autre comme première note du second tétracorde; car celui d'hypate-méson ne désigne que le second emploi de cette corde.

Deuxième tétracorde, ou tétracorde méson, *c'est-à-dire, des* moyennes.

1. *Hypate-méson*, principale des moyennes; c'est la corde *mi*.

2. *Parhypate-méson*, sous-principale des moyennes, *mi*.

3. *Lychanos-méson*, troisième des moyennes; c'est la corde *sol*.

4. Mèse, moyenne. C'est le *la*, octave de la surnuméraire ou proslambanomène.

Troisième tétracorde. (Si l'on procède du deuxième au troisième, par tétracorde conjoint.)

Ce tétracorde porte le nom de *synnéménon*, c'est-à-dire, des conjointes.

1. *Mèse*, corde moyenne ou du milieu du *système*; c'est le *la* précédent, quatrième corde du tétracorde *méson*.

2. *Trite synnéménon*, trite des conjointes, *si* b.

3. *Paranète synnéménon* veut dire avant-dernière des conjointes; c'est l'*ut*, octave de la parhypate.

4. *Nète synnéménon* veut dire dernière des conjointes, *ré*, octave du lichanos des hypates-hypaton.

Troisième tétracorde. (Si l'on procède par tétracorde disjoint du deuxième au troisième.)

Il prend le nom de *diezeu-ménon*, c'est-à-dire, des cordes disjointes.

1. *Paramèse*, c'est-à-dire, corde après la moyenne. C'est le *si* octave de l'hypate-hypaton.

2. *Trite diezeugménon*, trite des disjointes *ut*, octave de la parhypate.

3. *Paranète diezeugménon*, pénultième des disjointes, *ré*, octave de la corde nommée *lychanos-hypaton*.

4. *Nète diezeugménon*, dernière des disjointes; c'est le *mi*, octave de *l'hypate-méson*.

Quatrième tétracorde, dit hyperboléon, *ou des* excellentes, *ou mieux des* plus aiguës.

1. *Nète diezeugménon*, dernière des disjointes, *mi* octave au-dessus de l'hypate-méson.

2. *Trite hyperboléon*, trite des excellentes ou des plus aiguës, *fa*.

3. *Paranète hyperboléon*, pénultième des aiguës, *sol*.

4. *Nète hyperboléon*, la dernière des plus aiguës, *la*, octave de la *mèse*.

Des modes.

Les Anciens, ne connoissant vraiment ni les tons ni les modes, confondoient sans cesse les uns avec les autres, & les modes & les tons.

Ce que l'on entendoit par mode, étoit tantôt l'accouplement de deux tétracordes conjoints, pareils l'un à l'autre & justes, comme *si ut ré mi* — *mi fa sol la*, où le semi-ton se trouve de la première à la seconde note, dans chacun des deux tétracordes; ou comme *la si ut ré* — *ré mi fa sol*, où le semi-ton est de la seconde à la troisième; ou enfin, comme *sol la si ut* — *ut ré mi fa*, où le semi-ton est de la troisième à la quatrième note.

Dans ce sens il n'y avoit que trois modes possibles dans les sept cordes *si mi la ré sol ut fa*. Mais en admettant les tétracordes disjoints, ce nombre doubloit.

Exemple *de trois modes formés chacun par deux tétracordes justes, compairs & disjoints.*

1. *Mi fa sol la* — *si ut ré mi*.
2. *Ré mi fa sol* — *la si ut ré*.
3. *Ut ré mi fa* — *sol la si ut*.

Se montrant ensuite moins difficiles, & renonçant à la parité des tétracordes sans renoncer à leur justesse, au lieu de six modes ils en eurent dix, parce qu'aux six précédens on ajouta les quatre suivans.

Par tétracordes conjoints, dépareillés, & formant un eptacorde.

1. *Ré mi fa sol* — *sol la si ut*.
2. *Mi fa sol la* — *la si ut ré*.

Par tétracordes non pareils entr'eux, & disjoints.

1. *Sol la si ut* — *ré mi fa sol*.
2. *La si ut ré* — *mi fa sol la*.

Se montrant moins difficiles encore, & employant jusqu'au tétracorde faux *fa sol la si*, ils eurent quatre modes de plus, savoir, deux par tétracordes conjoints, & deux par tétracordes disjoints.

Exemple.

1. *Ut ré mi fa* — *fa sol la si*.
2. *Fa sol la si* — *si ut ré mi*.
1. *Si ut ré mi* — *fa sol la si*.
2. *Fa sol la si* — *ut ré mi fa*.

Donc quatorze modes.

Tous ces modes ensemble ne forment uniquement que le ton d'*ut* majeur pour les Modernes, parce qu'ils n'y voient qu'une seule & même tonique, & un seul & même mode; ne comptant pas comme les Anciens, chaque modulation mélodique résultante de l'accouplement de deux tétracordes, soit conjoints, soit disjoints, soit pareils ou non, justes ou non justes, comme autant de modes & de tons différens, mais ne voyant là-dedans que des locutions ou des mélodies diverses, toutes résultantes des sept mêmes cordes, & non les cordes de différens tons & de différens modes.

Par ce moyen, les sept modes authentiques & les sept plagaux des Anciens, qui formoient en quelque sorte quatorze petits états séparés, n'en forment plus qu'un seul, réunis sous l'autorité naturelle d'une même tonique.

Ainsi le veut l'harmonie, par laquelle seule on pouvoit parvenir à l'entière & vraie connoissance du ton & des modes.

Avant de passer à l'explication des quinze modes des Anciens, transmis par Alypius, il faut dire un mot de plus sur ceux appelés *authentes* & *plagaux*.

La première origine du mode est dans l'accouplement de deux tétracordes conjoints, & en conséquence l'eptacorde offre donc un *système* plus simple encore & plus primitif que l'octacorde, & que si, par modes authentes, on entendoit les plus anciens, ce seroient les plagaux qui seroient ces modes, & ceux nommés *authentiques* qu'il faudroit nommer *plagaux*.

Ce qu'on entend par mode authentique est celui qui procède de la tonique à la dominante, & par plagal celui qui va de la dominante à la tonique. Mais il faut prendre garde que les modes anciens, hors celui qui répond à l'octave de la tonique *ut ré mi fa sol la si ut*, ne présentent aucun ni vraie tonique, ni vraie dominante, mais des toniques & des dominantes tronquées & bâtardes, qui s'évanouissent au moyen de l'harmonie.

EXEMPLE.

Modes authentes.	*Modes plagaux.*
Division harmonique.	Division dite arithmétique.
1. UT *sol ut, ut ré ut.*	1. *Sol ut sol, ut ré ut.*
2. *Ré la ré, ré mi ré.*	2. *La ré la, ré mi ré.*
3. MI *si mi, mi fa mi.*	3. *Si mi si, mi fa mi.*
4. *Fa ut fa, fa sol fa.*	4. *Ut fa ut, fa sol fa.*
5. *Sol ré sol, sol la sol.*	5. *Ré sol ré, sol la sol.*
6. *La mi la, la si la.*	6. *Mi la mi, la si la.*
7. *Si fa si, si ut si.*	7. *Fa si fa, si ut si.*

Le vrai caractère de la tonique, celui de la dominante, comme celui de chacune des autres notes du ton, ne résultant point du rang qu'une note occupe dans l'eptacorde ou l'octacorde, mais de ses relations avec chacune des six autres notes, il s'ensuit que sur sept notes, quelles que soient leurs dispositions, il ne peut exister qu'une seule tonique réelle, non plus qu'une seule note de chacune des autres dignités.

En conséquence, que l'*ut* soit en premier dans *ut ré mi fa sol la si ut*, en quatrième dans *sol la si ut ré mi fa sol*, en second dans *ut ré mi fa sol la si*, ou en sixième dans *mi fa sol la si ut ré mi*, cela n'empêche pas cet *ut* d'être toujours la tonique dans ces différens cas, d'après les idées des Modernes, au lieu que, chez les Anciens, il en étoit tout autrement, la tonique étant pour eux, non la première de droit, mais la première de fait; non la plus grave de l'octacorde tonique, mais la plus grave de tel octacorde que ce fût.

Leur *système*, purement mélodique, leur permettoit de considérer les relations des sept cordes diatoniques sous ce rapport; mais la découverte de l'harmonie, en donnant du ton des idées beaucoup plus étendues, devoit naturellement empêcher de voir sept tons ou quatorze en un seul.

Système parfait des Grecs, y compris les trois genres, dans le mode hypo-dorien, *& ensuite dans les quatorze autres, qui ne sont que la transposition de celui-ci :*

LA.	Proslambanomène (la même dans les trois genres).
SI.	Hypate-hypaton (la même aussi dans les trois genres).
Si X.	Parhypate enharmonique.
UT.	Parhypate-hypaton, pour le diatonique & le chromatique; & lichanos hypaton, pour l'enharmonique.
Ut ♯.	Lichanos hypaton, pour le chromatique.
Ré.	Lichanos hypaton diatonique.
MI.	Hypate-méson, pour les trois genres.
Mi X.	Parhypate-méson enharmonique.
FA.	Parhypate-méson, pour le diatonique & le chromatique; & lichanos meson, pour l'enharmonique.
Fa ♯.	Lichanos méson chromatique.
SOL.	Lichanos méson diatonique.
LA.	Mèse, pour les trois genres.
La X.	Trite synnéménon, pour le diatonique & le chromatique, & paranète synnéménon, pour l'enharmonique.
Si.	Paranète synnéménon chromatique.
UT.	Paranète synnéménon diatonique.
RÉ.	Nète synnéménon, pour les trois genres.
SI ♮.	Paramèse, pour les trois genres.
Si X.	Trite diezeugménon enharmonique.
UT.	Trite diezeugménon, pour le diatonique

& le chromatique ; & paranète diezeugménon, pour l'enharmonique.

Ut #. Paranète diezeugménon chromatique.

RÉ. Paranète diezeugménon diatonique.

MI. Nète diezeugménon, pour les trois genres.

Mi X. Trite hyperboléon enharmonique.

FA. Trite hyperboléon, pour le diatonique & le chromatique ; & paranète hyperboléon, pour l'enharmonique.

Fa #. Paranète hyperboléon chromatique.

SOL. Paranète hyperboléon diatonique.

LA. Nète hyperboléon, pour les trois genres.

Mode hypo-ionien.

Ce mode est le même que le précédent, mais transposé un semi-ton plus haut.

Hyp. dor.	Hyp. ion., ou hyp. iast., ou phrygien grave.	Hyp. dor.	Hyp. ion.
LA.	LA #	*Si.*	*Si* #.
SI.	SI #	UT.	UT #.
Si X.	*Si* X X.	RÉ.	RÉ #.
UT.	UT #.	SI ♮.	SI #.
Ut #.	*Ut* # #.	*Si* X.	*Si* X X.
RÉ.	RÉ #.	UT.	UT #.
MI.	MI X X.	*Ut* #.	*Ut* # #.
Mi X.	*Mi* X X.	RÉ.	RÉ #.
FA.	FA #.	MI.	MI #.
Fa #.	SOL #.	*Mi* X.	*Mi* X X.
SOL.	*Fa* # #.	FA.	FA #.
LA.	LA #.		
La X.	*La* X X.		
SI ♭.	*Si* ♮.		
Fa #.	*Fa* # #		
SOL.	SOL #.		
LA.	LA #.		

Il en est de même des treize autres, dont voici les noms : ils sont chacun à un demi-ton l'un de l'autre.

3. L'hypo-phrygien, en *si*.

4. L'hypo-éolien, en *ut*. Il se nomme aussi *hypo-lydien grave*.

5. L'hypo-lydien, en *ut* # ou *ré* ♭.

6. Le dorien, en *ré*. On le nomme aussi *hypo-mixo-lydien*.

7. L'ionien, en *ré* # ou *mi* ♭ (iastien ou phrygien grave).

8. Le phrygien, en *mi*.

9. L'éolien ou lydien grave, en *fa*.

10. Le lydien, en *fa* # ou *sol* ♭.

11. L'hypo-dorien ou mixo-lydien, en *sol*.

12. L'hyper-ionien ou iastien, ou mixo-lydien aigu, en *sol* # ou *la* ♭.

13. L'hyper-phrygien ou mixo-lydien, en *la*, & à l'octave de l'hypo-dorien.

14. L'hyper-éolien, en *la* # ou *si* ♭, & à l'octave de l'hypo-ionien.

15. L'hyper-lydien, en *si*, & à l'octave de l'hypo-phrygien.

On voit, d'après cela, que les Grecs appeloient leur grand *système* un *mode*, & qu'ils désignoient également, par ce mot, chacune des transpositions de ce *système*; ce qui leur donne quinze modes d'une part & quatorze de l'autre.

En défalquant l'hypo-dorien, comme étant le même que le premier des quatorze autres, il s'ensuivroit encore que les Grecs avoient vingt-huit modes usités; mais il est clair que les quatorze transpositions du mode hypo-dorien ne donnant chacune que ce même mode haussé d'un semi-ton à chaque fois, réduit en même temps les modes & les tons à quatorze.

Mais les sept modes authentiques & les sept plagaux peuvent être chacun haussés quatorze fois, & d'un demi-ton à chaque fois. Il s'ensuit que les Anciens auroient pu avoir quinze fois quatorze modes, ou plutôt jouer leurs quatorze modes chacun en quinze tons différens. Mais comme ils n'avoient pas d'idée du ton, pour eux les tons étoient aussi des modes; ce à quoi il est essentiel de prendre garde pour comprendre ce qu'ils disent de ces modes, qui ne sont que des tons, & pour ne pas les trouver en contradiction avec eux-mêmes.

Du tétracorde chromatique & du tétracorde enharmonique.

On voit, d'après le grand *système* qui vient d'être mis sous les yeux du lecteur, que le tétracorde chromatique se compose, comme il est dit partout, d'un semi-ton diatonique, d'un semi-ton chromatique & d'une tierce mineure, comme *si ut ut* # *mi*.

Mais les quatre cordes *si ut ut* # *mi* forment-elles un tétracorde chromatique complet, ou seulement une indication abrégée du tétracorde *si ut*, *ut* # *ré*, *ré* # *mi?*

Je tiens pour certain que *si ut ut* # *mi* n'étoit qu'une indication abrégée de *si ut*, *ut* # *ré*, *ré* # *mi*, du moins pour la pratique, quoique, d'après les fausses idées des Anciens, ils crussent devoir s'abstenir de diviser le ton *ré mi* en deux semi-tons, par la raison qu'ils étoient persuadés que le ton & le semi-ton majeurs étoient seuls susceptibles de cette division.

Ainsi Olympe voulant renchérir sur ses devanciers, qui faisoient usage du tétracorde chromatique *si ut ut* # *mi*, ne divisa point *ré mi* en deux semi-tons, mais se crut fondé à diviser le semi-ton majeur en deux quarts de ton ; ce qui fournit le tétracorde enharmonique *si si* X *ut mi*.

Mais deux difficultés se présentent à la fois ici, &

viennent s'oppoſer à ce que nous puiſſions croire à ce fameux tétracorde enharmonique des Anciens ou d'Olympe, auquel on s'accorde à en attribuer l'invention. La première eſt la difficulté de former des quarts de ton, mais celle-là n'eſt pas inſurmontable; car ſi la voix s'y refuſe, on pourroit les pratiquer ſur les inſtrumens. Mais la ſeconde eſt invincible : c'eſt celle de trouver *muſical* l'intervalle d'un quart de ton. Ainſi ce n'eſt donc pas tout d'imaginer des intervalles, ce n'eſt pas tout de les placer ſur un inſtrument, il faut encore que la nature nous permette de les ſentir comme appartenant au *ſyſtème* muſical. Sans doute que l'on peut diviſer par la penſée un atome élémentaire en deux & en quatre, ſans doute qu'il eſt poſſible de venir à bout de ſéparer un élément ou atome élémentaire en deux; mais l'eſt-il qu'un élément ainſi briſé en deux ſoit deux élémens entiers? Non, aſſurément. Donc le ſemi-ton étant l'élément muſical ou l'intervalle élémentaire, on peut le diviſer en deux par la penſée, & même le diviſer réellement ſur un inſtrument en tel nombre de parties que l'on jugera à propos; mais il n'eſt pas poſſible de faire qu'aucune des fractions d'un demi-ton ſoit un intervalle muſical.

Voilà ce que j'ai à objecter aux prétendus philoſophes qui, ſur la foi d'autrui, parlent, comme d'une choſe uſuelle & toute ſimple, de tiers, de quarts & de neuvièmes de ton.

Que réſulte-t-il de-là? C'eſt que les Anciens s'abuſoient ſur le genre enharmonique, en y ſuppoſant des quarts de ton qui ſont inadmiſſibles. Rouſſeau, qui parle, comme les autres, du genre enharmonique des Anciens, & qui donne pour exemple de ce genre le tétracorde *ſi ſi* X *ut mi*, ou celui *mi — mi* X *fa la*, dit cependant, à l'article Quart de ton, que nous n'avons ni dans l'oreille, ni dans les calculs harmoniques, aucun principe qui nous puiſſe fournir l'intervalle exact d'un quart de ton; & il ajoute à cela, que quand on conſidère que les opérations géométriques ſont néceſſaires pour déterminer le *quart de ton* ſur le monocorde, on eſt bien tenté de ſoupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné & qu'on n'entonnera peut-être jamais un quart de ton juſte, ni par la voix, ni ſur aucun inſtrument.

Mais la difficulté eſt moins de former des quarts de ton, que de faire que ces quarts de ton ſoient de l'échelle muſicale. Ainſi Rouſſeau ne ſentoit pas le vrai point de la difficulté, quoiqu'il tournât autour.

Qu'eſt-ce que cela prouve, ſinon qu'il n'a jamais pu exiſter d'autre genre enharmonique que celui qui eſt expliqué dans mon *ſyſtème* & à l'article Genres, & qui ſe compoſe de ſemi-tons ſeulement, & non pas de quarts de ton.

Une corde qui eſt à l'uniſſon d'une autre peut bien être conduite, en la tendant de plus en plus, par les divers points qui ſont entre l'uniſſon & le ſemi-ton plus haut; mais aucun de ces points intermédiaires & plus aigus que l'uniſſon, de telle quantité que ce ſoit, ne formant pas encore une ſeconde ou un ſemi-ton juſte, ne pourra être ſenti par l'oreille, & goûté comme une des cordes juſtes du *ſyſtème* muſical, mais comme l'une de ces cordes non d'accord. Voilà ce dont il faut ſe pénétrer ſi l'on ne veut pas s'égarer ſur ce qui concerne le genre enharmonique & le *ſyſtème* muſical réel & effectif, & confondre les faux aperçus d'une vaine théorie avec les élémens de la pratique.

Pourquoi les Grecs ſolfioient avec quatre monoſyllabes ſeulement.

Si les Grecs n'avoient que quatre monoſyllabes pour déſigner toutes les notes en ſolfiant, c'eſt qu'ils avoient reconnu que les ſept cordes diatoniques, priſes graduellement, offroient deux ſuites, deux ſéries de ſons pareilles l'une à l'autre, comme *ſi ut ré mi* & *mi fa ſol la*. Cette paraphonie, qui devoit frapper des eſprits obſervateurs, les décida à appliquer les mêmes monoſyllabes à chacun des deux tétracordes du *ſyſtème*, comme nous les répétons, nous, d'octave en octave, non qu'ils confondiſſent la parité de cette paraphonie avec celle plus parfaite qui a lieu ſoit à l'uniſſon, ſoit à l'octave; mais ils la trouvoient ſuffiſante pour motiver cette répétition des mêmes dénominations.

Des conſonnances chez les Grecs.

Les Grecs comptoient cinq conſonnances, l'uniſſon, l'octave, la double octave, la quarte & la quinte.

Il ne faut pas croire qu'en parlant ainſi ils déſignaſſent l'enſemble de deux ſons qui forment l'un ou l'autre de ces divers intervalles; car il n'étoit nullement queſtion de la ſimultanéité des tétracordes, mais uniquement de leur conformation & ſucceſſion.

C'eſt là ce que n'ont pas compris ceux qui ont traduit ou commenté les Anciens, non plus que tous ceux qui traitent des conſonnances.

Les conſonnances, chez les Grecs, étoient tous les intervalles auxquels la paraphonie, l'homophonie ou l'antiphonie ont lieu.

Conſonner ne veut donc pas dire ici ſonner enſemble ou ſonner agréablement enſemble & s'accorder, mais former le même chant, ſonner le même air, ſonner ſemblablement; ce qui ne peut avoir lieu qu'à l'uniſſon, à l'octave, à la quarte ou à la quinte, & à telle octave que ce ſoit de ces deux intervalles.

Le tétracorde *ſol la ſi ut* conſonne ou ſonne comme ce même tétracorde *ſol la ſi ut* pris à l'uniſſon, à l'octave & à telle octave que ce ſoit.

Ce tétracorde *ſol la ſi ut* ſonne encore comme *ut ré mi fa* pris à la quarte au-deſſus ou à la quinte au-deſſous, parce que les quatre cordes *ut ré mi fa* gardent entr'elles le même ordre & les mêmes diſtances que *ſol la ſi ut*.

Pourquoi les tierces & les sixtes ne faisoient-elles point partie des consonnances chez les Grecs?

Par la raison que les tétracordes ne sont paraphones qu'à l'unisson, à l'octave, à la quarte & à la quinte.

Le tétracorde *mi fa sol la* sonne très-bien avec *ut ré mi fa* pris à la tierce ou à la sixte, mais non semblablement, car ils ne sont pas la paraphonie l'un de l'autre, puisque l'un commence par un ton *ut ré*, & l'autre par un semi-ton *mi fa*.

On a donc fait une grande bévue quand on a cru que les Anciens, qui ne connoissoient de l'harmonie que l'octave, parloient de la quinte & de la quarte sous le rapport des accords, tandis qu'il ne s'agissoit que de mélodie & de parité de chant ou de phonie.

Il est bien clair que, s'il se fût agi d'ensemble de sons, la tierce & la sixte n'eussent pas été oubliées; mais n'étant question que des intervalles auxquels les paraphonies ont lieu, il ne devoit pas être fait mention de la tierce ni de la sixte, puisque c'est la *diaphonie*, la *dissonance* ou sonnance dissemblable qui se trouve à ces deux intervalles.

Les Anciens pensoient & sentoient donc, à cet égard, comme les Modernes, puisque cette explication fait disparoître la différence & l'opposition même qui sembloient régner entr'eux. (Voyez mon Système.) (*De Momigny.*)

Système de Gui, ou *de l'hexacorde substitué au tétracorde.*

Le second titre que nous donnons à cet article, explique en quelque façon à lui seul le *système* de l'Arétin. C'est en effet la substitution de l'hexacorde au tétracorde qui fait la différence du *système* du bénédictin d'Arezzo à celui des Grecs.

Gui ayant reconnu que la paraphonie tétracordale étoit ce qui avoit décidé les Anciens à muer de quatre en quatre cordes, comprit que s'il existoit une paraphonie plus étendue, elle n'en seroit que plus avantageuse, en ce qu'elle épargneroit une partie des *muances*. Plein de cette idée, il s'aperçut un jour qu'au moyen de quelques légères additions, le *système* ordinaire des Grecs lui fourniroit trois hexacordes complets; savoir:

Sol la si ut ré mi.
Ut ré mi fa sol la.
Et *fa sol la si ♭ ut ré.*

Pour compléter le premier hexacorde, il falloit absolument ajouter une corde au-dessous de celle que les Grecs avoient ajoutée eux-mêmes.

C'étoit déjà un grand trait de hardiesse que de commencer ainsi le *système* parfait un ton plus bas & une corde au-dessous que ne commençoit celui des Anciens.

Il faut savoir que, déjà depuis longues années avant la réforme de Gui, on avoit coutume de désigner les sept notes par les sept premières lettres de l'alphabet des Latins; que l'A répondoit à ce que, depuis, on a nommé *la*; B, à *si*; C, à *ut*; D, à *ré*; E, à *mi*; F, à *fa*; G, à *sol*, & en conséquence qu'il y avoit deux obstacles à vaincre pour faire commencer le *système* par *sol*; celui de changer une habitude de plusieurs siècles, & celle de faire commencer par G au lieu de commencer par A, première lettre de l'alphabet.

Voici avec quelle adresse Gui est venu à bout de vaincre ces deux difficultés.

Il s'abstint de désigner ce premier *sol* par la lettre G, qui auroit porté avec elle l'idée d'une subversion, en la plaçant avant l'A, & qui auroit eu le défaut plus grand encore aux yeux des antagonistes de Gui, d'être la première lettre du nom de cet inventeur.

Pour ne point blesser davantage l'orgueil de ceux-ci, déjà assez irrités de se soumettre à un nouvel enseignement, & pour déguiser l'inversion des lettres, l'Arétin plaça le *gamma* des Grecs en tête de son *système*, comme une espèce d'hiéroglyphe & de palladium; & de cette façon, apposant son chiffre d'une manière plus mystérieuse & moins apparente à son *système*, il parvint à le faire adopter avec moins d'opposition.

L'A sembloit ainsi repoussé, plus doucement, de la première place à la seconde.

De-là est venu ensuite le mot de *gamme* appliqué au *système* des Modernes, composé de l'octacorde de la tonique, quoique cet octacorde ne commence point par *sol*, & n'ait rien de commun avec le triple hexacorde, ou plutôt avec les sept hexacordes de Gui, ni avec le diagramme des Grecs.

Je dis avec les sept hexacordes, parce qu'en effet le *système de Gui* en contient sept, puisqu'on y trouve trois fois *sol la si ut ré mi*, & deux fois *ut ré mi fa sol la* & *fa sol la si ♭ ut ré*.

Exemple.

1. *Sol la si ut ré mi,*
2. *ut re mi fa sol la,*
3. *fa sol la si ♭ ut ré,*
4. *fol la si ♮ ut ré mi,*
5. *ut ré mi fa sol la,*
6. *fa sol la si ♭ ut ré,*
7. *sol la si ♮ ut ré mi.*

Le mot *gamme*, généralement adopté pour désigner l'octacorde de la tonique, perpétuera la mémoire de Gui, quoique son *système* soit déjà entièrement mis en oubli par les praticiens, pour lesquels la théorie des Anciens est absolument comme non avenue.

Une paraphonie de six notes exigeoit six noms de notes; Gui les prit, comme chacun sait, dans l'hymne de S. Jean-Baptiste.

UT *queant laxis*
RE*sonare fibris*
MI*ra gestorum*
FA*muli tuorum*
SOL*ve polluti*
LA*bii reatum.*

Voilà comme ces noms *ut ré mi fa sol la* désignèrent d'abord *sol la si ut ré mi*, puis *ut ré mi fa sol la* & *fa sol la si♭ ut ré.*

Les noms *ut ré mi fa sol la*, appliqués à G A B C D E, ou à *sol la si ut ré mi*, étoient pour chanter par B dur. On appeloit ainsi le B qui étoit carré, par opposition au *b* arrondi, que l'on nommoit *b* mol. *Ut ré mi fa sol la*, appliquées à *ut ré mi fa sol la*, servoient à chanter au naturel ou *par nature;* & ces mêmes noms, appliqués ensuite à *fa sol la si♭ ut ré*, servoient à chanter par *b* mol; le *si* étant alors un semi-ton plus bas que par nature & par bécarre.

D'après cela, on voit que le *système de Gui* ne diffère du *système* des Grecs que par la *solmisation.*

Les mots *solfier* & *solmiser*, tous deux commençant par *sol*, prouvent qu'ils doivent leur création au *système de Gui* & à l'hypo proslambanomène, qui est le *sol* ajouté au-dessous du *la*, déjà ajouté lui-même, après l'hypate-hypaton, le *si* (1).

Nous nous servons des mots *gamme* & *solfier*, quoique le *système* des Modernes ne commence ni par le gamma grec, & quoique notre octacorde naturel commence par *ut*, & non par *sol.*

Nous devrions dire UT*fier* & non SOL*fier*, pour être conséquens.

Le mot *solfier* ne convient qu'à mon *système*, à ma gamme, & non à la gamme en usage.

Solfier ou chanter la *solfa*, comme disent les Italiens, devroit signifier se servir du *système* qui commence à *sol* & qui finit à *fa*, ou mieux, désigner le *système* où le *sol* est la note la plus grave, & le *fa* la plus aiguë.

SOL *la si* UT *ré mi* FA.

(1) Il s'est glissé une erreur grave à l'article PARHYPATE, qui s'est répétée à l'article SOLFIER. J'y ai confondu, par une distraction que je ne puis m'expliquer, la note après l'hypate avec la note au-dessous de l'hypate. Toutes deux sont bien la note après l'hypate-hypaton; mais l'une en montant, l'autre en descendant. Il est donc essentiel que cette distraction ne soit point partagée par le lecteur, & qu'il lise *pro*-hypate au lieu de *par*hypate. (*De Momigny.*)

C'est là incontestablement la disposition la plus élémentaire des sept notes, l'eptacorde principal & le type de la musique.

Il est clair que *solfier*, comprenant les sept notes *sol la si ut ré mi fa*, désigne le *système* diatonique en entier; tandis que *solmiser*, ne désignant que *sol la si ut ré mi*, ne peut s'appliquer qu'à la manière de nommer les notes d'après le *système hexacordal de Gui.*

Mais les six notes de Gui étant *ut ré mi fa sol la* & non *sol la si ut ré mi*, pourquoi n'a-t-on pas dit *utlabier*, au lieu de *solmiser?* La raison en est, selon moi, que les noms des notes *ut ré mi fa sol la*, répondant en premier lieu aux lettres G A B C D E, & ces lettres à *sol la si ut ré mi*, c'étoit au fond *solmiser* & non *utlabier.*

Les mots formés par le génie & le jugement contiennent des vérités importantes, qu'ils révèlent à l'esprit; mais ceux que la routine fait ou applique avec peu de raisonnement & de précision, ne semblent plus à la longue que des syllabes arbitrairement unies, ou des énigmes qu'on ne peut plus deviner.

Pour compléter sept hexacordes, Gui n'eut pas seulement à ajouter une corde au-dessous de la proslambanomène, mais il dut en ajouter plusieurs au-dessus de la nète hyperboléon, qui étoit un *la*, double octave de la proslambanomène, puisqu'il falloit que son *système* allât jusqu'au *mi*, au-dessous de ce *la*. Or, pour atteindre jusqu'à ce *mi*, il falloit *si♭ si♮ ut ré mi* pour pouvoir chanter par bécarre, ou par *b* rond & par *b* carré.

Il faut bien observer que du temps de Gui le *b* mol n'étoit pas un signe qu'on ajoutoit à côté d'une note, mais la lettre *b*, qui se formoit en *b* arrondi quand il étoit baissé d'un semi-ton, & en *b* carré ♮ quand il étoit dans son ton ordinaire.

Quand Meibomius dit que Gui ne fit que retrouver l'ancien *système* des Grecs, & qu'il n'ajouta rien à leur clavier à l'aigu, il se méprend; car leur mode hypo-dorien, qui est le seul des quinze modes qui ne soit pas transposé, finissant une quinte au-dessous de celui de Gui, il falloit de toute nécessité adjoindre *si♭ si♮ ut ré mi.*

Ce *mi* n'étoit, à la vérité, que l'unisson de la nète hyperboléon du mode phrygien; mais le mode phrygien étoit un mode transposé.

Sans doute que Gui n'eut aucun frais d'imagination à faire pour pousser jusque-là, non parce qu'il pouvoit prendre ces cordes dans le mode phrygien, mais parce qu'il n'avoit qu'à répéter à la double octave ce qui étoit déjà répété à la simple octave.

La difficulté n'étoit pas d'ajouter ces cordes; c'étoit de les ajouter sans faire trop murmurer la routine & les préjugés.

Sans doute que les facteurs de piano, qui ont poussé

poussé le clavier de cinq à six octaves complètes, n'ont pas eu à se frotter la tête pour savoir quelles notes ils ajouteroient, toutes les octaves étant la répétition l'une de l'autre; mais ceux qui n'avoient que des claviers à cinq octaves, murmurèrent que l'on condamnât, par cette addition, leur instrument à être bientôt mis au rebut. Plusieurs même furent choqués de ces sons aigus.

Gui, en ajoutant *si* ♭ *si* ♮ *ut ré mi* à son mode le plus grave, ajouta en même temps ces cordes à tous les tons ou modes transposés. On ne peut pas dire qu'il n'a pas étendu le clavier vocal; mais étendre le clavier, ce n'est pas trouver des cordes nouvelles, c'est seulement ajouter les octaves des précédentes.

C'est à Gui que l'on doit la portée ou l'échelle musicale, & ce service est plus important que celui de son hexacorde.

Les points mis à la place des lettres, au moyen de cette échelle, ont simplifié la nomenclature de la musique d'une façon extraordinaire. Il ne manquoit plus qu'une seule chose pour compléter les signes; c'étoit de faire des points de diverses figures, pour que la durée & l'intonation fussent toutes deux désignées à la fois: c'est ce que font les notes actuelles.

Mais la musique, avec ses modes grecs & ses tons ecclésiastiques, n'avoit encore réellement ni ton ni mode.

C'est dans le siècle qui a suivi celui de Gui, que l'harmonie se faisant connoître peu à peu, a enfin appris ce que c'est qu'un ton & un mode harmonique. (*De Momigny.*)

SYSTÈME DES MODERNES. Comme aucun nom particulier ne s'attache au *système* des Anciens, aucun ne s'attache non plus au *système des Modernes*. On ne sait à qui l'on doit les tons, les deux modes harmoniques & le contre-point.

Le nom de Guido ou de Gui d'Arezzo ne se présente point comme celui d'un créateur ou inventeur, mais comme celui d'un réformateur ou amélioateur du *système* des Anciens. Rameau ne se présentera pas non plus comme fondateur de l'harmonie, mais comme ayant cherché à en développer la théorie.

Les progrès de la musique, ralentis pendant bien des siècles par la complication des signes, devinrent plus rapides à mesure que ces signes se simplifièrent & que l'usage de la musique s'étendit hors de l'enceinte des temples, & devint une chose privée plus encore que publique.

L'échelle de Gui & ses points étoient un grand acheminement vers la perfection; il ne s'agissoit plus, d'une part, que de figurer à la fois, mais par un double moyen, & l'intonation & la durée de chaque son; & de l'autre, de substituer l'octacorde à l'hexacorde.

Mais pour ne muer qu'avec l'harmonie & comme elle, il falloit qu'une musique à plus d'une partie vînt faire connoître tout l'avantage de l'octave & la nécessité de ne muer qu'à ce degré.

Sans doute que les Grecs avoient déjà compris une partie de la valeur de l'octave, puisqu'elle portoit chez eux le nom d'*harmonie*; mais il a fallu imaginer de faire de la musique à plusieurs parties différentes, pour bien comprendre la différence de la paraphonie octacordale avec les paraphonies qui ont lieu à la quarte ou à la quinte.

Je ne m'étendrai pas davantage ici sur cette matière, qui sera traitée plus au long dans l'exposition de mon *système*.

Ce que l'on doit remarquer ici, sans que l'on sache précisément à quelle année & à quels hommes on en est redevable, c'est, 1°. que la désignation de la durée des notes fut ajoutée à celle de leur intonation; 2°. que des parties accessoires furent ajoutées à une principale, & qu'ainsi plusieurs discours musicaux différens marchèrent à la fois sans recourir à la simple paraphonie de l'octave, nommée *antiphonie* par les Grecs.

C'est là ce qui a été opéré du onzième au quinzième siècle. (*De Momigny.*)

SYSTÈME OU ÉCOLE DE JOSEPH FUX. On ne peut pas dire de Fux qu'il eût un *système* à lui; mais son Traité, contenant la théorie pratique adoptée de son temps, sa doctrine est le *système* général de l'époque où il vivoit.

Etablie, peu à peu, par quatre siècles d'essais & de tâtonnemens qui l'avoient précédée, cette doctrine est à peu près encore celle enseignée de nos jours dans les écoles de contre-point.

La musique mitoyenne entre les Anciens & les Modernes, qui est tout-à-fait gothique, relativement à la musique actuelle, touchoit à sa fin quand Fux, maître de chapelle de l'empereur d'Allemagne Charles VI, fit paroître, en 1725, son *Gradus ad Parnassum*; en sorte qu'il forme une sorte de limite entre la vieille musique des Modernes & la nouvelle.

La double mesure à deux temps dont il fait usage dans ses exemples prouve, par ses deux rondes, que la ronde n'étoit pas regardée encore comme la note qui a le plus de valeur.

Ce n'est que trente ans après, environ, que la ronde a été mise à la première place, & qu'il n'y a plus eu de notes d'une durée plus longue que la sienne.

Jusque-là, la carrée avoit encore été d'un usage assez fréquent.

Que de choses se sont faites en un siècle!

Les figures renouvelées, le genre absolument changé, l'harmonie épurée, fortifiée, embellie, la mê-

lodie devenue plus élégante, plus expressive & plus légère. Mais ne quittons pas l'époque de Fux avant d'avoir bien fait connoître son Traité.

L'Eglise ayant fait survivre, dans le plain-chant, les modes des Grecs, & les leçons de Fux étant toutes faites sur le *canto-fermo*, elles offrent la bizarre alliance de la musique purement mélodique avec l'harmonique.

Ces deux choses, qui se contrarient sans cesse, forment un tout assez incohérent, dont l'oreille est souvent peu satisfaite.

Mais comme, au temps de Fux, habiller le plain-chant d'une harmonie en contre-point étoit presque l'objet unique des études sérieuses, ce sont les tons de l'Eglise qui l'occupent continuellement.

Après avoir fait connoître les intervalles, relativement à leur distance, il les classe en consonnans & dissonans, relativement à leur effet.

Quand un intervalle offre des sons agréables qui vont jusqu'au cœur, voilà, dit-il, *une consonnance.*

Si, au contraire, il présente des sons désagréables & rudes à l'oreille, voilà une dissonnance.

Fux, comme on voit, partageoit avec ses devanciers, & ses successeurs ont partagé avec lui le tort de définir la *dissonance* comme si elle étoit une *discordance.*

Mais il n'y a point dans la musique de discordances, elle n'en peut jamais admettre; & quant à la *dissonance*, elle n'a rien de commun avec la discordance, & toute musique bien faite n'a rien de rude ni de désagréable à l'oreille, quoiqu'elle soit remplie de dissonances.

Une chose qui est remarquable dans la classification des intervalles faite par Fux, c'est de voir la quarte, qui avoit passé jusque-là pour une consonnance parfaite, ainsi que la quinte, reléguée parmi les dissonances.

L'unisson, l'octave & la quinte sont les seules consonnances parfaites reconnues par cet auteur.

La tierce & la sixte majeures ou mineures n'y sont pas, comme chez les Grecs, au nombre des dissonances, mais formant toute la classe des consonnances imparfaites, dans ce Traité comme dans tous ceux d'harmonie qui ont été faits depuis.

La quarte, la fausse quinte & le triton, puis la septième & la seconde, composent tous les autres intervalles non compris dans les cathégories précédentes, & forment la classe des dissonances.

Fux n'enseigne pas les accords, ainsi qu'on le pratique depuis Rameau; mais il montre à faire usage des consonnances & ensuite des dissonances, à deux, à trois & à quatre parties. Voici ses préceptes les plus généraux.

Première règle.

De la consonnance parfaite, c'est-à-dire, en allant d'une octave à une quinte ou l'inverse, ou d'une octave à l'autre, on procède par mouvement contraire ou oblique, & non par mouvement semblable.

Seconde règle.

De la consonnance parfaite à l'imparfaite, on va par l'un ou l'autre des trois mouvemens différens.

Troisième règle.

De l'imparfaite à la parfaite, c'est-à-dire, d'une tierce ou d'une sixte à une octave ou à une quinte, on ne peut aller que par mouvement contraire ou oblique.

Quatrième règle.

D'une imparfaite à l'autre, on va par tel mouvement que ce soit.

Le mouvement oblique ou contraire étant praticable partout, il n'y a que dans le mouvement semblable qu'il faut prendre garde à ce qu'on fait.

Autre règle de Fux.

On ne doit commencer & finir que par une consonnance parfaite.

Le Traité de Fux étant dialogué entre le maître & le disciple, ce dernier demande au maître pourquoi il faut préférer la consonnance parfaite à l'imparfaite, dans le début & à la finale.

Voici la réponse du maître :

(Je me sers de l'innocente traduction de Pierre Denis.)

Le maître, ou Fux.

Ton impatience me divertit; mais sache donc, mon ami, qu'il ne faut rien embrouiller; il faut donc de l'ordre partout.

Les consonnances imparfaites sont beaucoup plus harmonieuses que les parfaites; par conséquent si ce genre simple de composition à deux parties, note pour note, étoit rempli de *consonnances parfaites, il seroit sans harmonie.* A l'égard du commencement & de la fin, le commencement est source de perfection, & la fin de tranquillité.

Or, les consonnances imparfaites étant susceptibles de perfection ne peuvent conclure, de manière qu'il faut pour le commencement & pour la fin des consonnances parfaites.

On voit, par cette réponse, que si Fux n'eût pas été meilleur musicien que dialecticien, il eût donné de bien mauvaises leçons à ses élèves.

On ne peut pas mettre, de meilleure foi, le galimathias à la place du raisonnement.

Prétendre, comme Fux, qu'une consonnance imparfaite ne peut ni commencer ni finir un morceau, *parce que le commencement étant source de perfection*, & *la fin de tranquillité*, un intervalle *susceptible de perfection* ne peut conclure, c'est d'autant plus mal raisonner, que la réplique de Fux, qui doit renverser deux objections, ne répond qu'à une seule & ne la détruit pas.

L'élève de Fux dut être frappé d'admiration en entendant dire à son maître que *le commencement est source de perfection*, & *la fin de tranquillité*; &, croyant que ces grands mots avoient un grand sens, il n'aura point osé demander ce qu'ils signifioient.

Mais nous qui ne sommes pas aussi enchantés que ce disciple de ces paroles mystérieuses, nous demanderons où Fux avoit pris que *le commencement est source de perfection ?*

Nous demanderons encore comment il se fait que des consonnances, plus harmonieuses que les parfaites, ne peuvent ni commencer ni finir un air ?

On répondra que la tierce & la sixte sont à la vérité *plus harmonieuses* que la quinte & l'octave; mais que cela n'empêche pas qu'elles ne soient *imparfaites*.

En quoi consiste donc l'imperfection de la tierce & de la sixte ?

Dans la faculté qu'elles ont d'être majeures ou mineures, selon le cas, sans en être moins consonnantes & harmonieuses.

Et en quoi consiste la perfection de la quinte & de l'octave ?

En ce qu'elles ne peuvent cesser d'être justes sans cesser en même temps d'être consonnantes.

C'est donc à l'*invariabilité* que s'applique la *perfection*, & à la *variabilité* que s'applique l'*imperfection*.

Mais une double faculté est-elle un défaut ?

Si cette double faculté est une qualité & non un défaut, les consonnances variables ne doivent pas être regardées comme imparfaites, & la perfection ne doit pas consister dans l'invariabilité.

Pourquoi l'octave est-elle une consonnance parfaite ?

Ce n'est point parce qu'elle ne peut cesser d'être juste sans cesser d'être consonnante, puisque cette faculté est partagée par la quinte qui n'est pas une consonnance, mais c'est uniquement parce que l'octave n'est que la réplique de l'unisson.

Or si, comme on n'en peut douter, quand on a étudié le *système* de l'auteur de cet article, l'octave n'est la consonnance la plus parfaite que comme renversement ou réplique de l'unisson, il s'ensuit que ce n'est que sous le rapport de l'unité qu'elle est parfaite; car sous celui de la variété, il est évident que c'est, après l'unisson, ce qu'il y a de moins varié, & en conséquence de moins parfait.

Or, si l'harmonie ne consiste pas dans l'unité seulement, mais dans l'unité jointe à la variété, il s'ensuit que la tierce & la sixte, qui ont à la fois de l'unité & de la variété, devront être plus harmonieuses que l'octave; & c'est précisément ce qui arrive, même d'après Fux qui en convient positivement, sans se douter de l'importance de cet aveu, & sans que cette vérité ne l'empêche de conclure que, puisque le commencement est, selon lui, source de perfection, l'imperfection de la tierce & de la sixte exclut ces deux consonnances du début d'un morceau.

(Voyez, pour ce qui regarde la quinte, l'article QUINTE & mon SYSTÈME.)

Finalement, peut-on commencer un morceau par une tierce ou une sixte ?

Oui, car rien ne s'oppose à ce que l'on débute par une consonnance harmonique.

De quoi s'agit-il dans l'ensemble des parties ?

Qu'elles ne cessent jamais de former un tout.

Qu'est-ce qui empêche les parties de former un tout ?

C'est leur défaut d'union.

Quand ce défaut d'union se fait-il sentir ?

Quand on débute par un intervalle inharmonique, ou quand un intervalle inharmonique n'est pas précédé & suivi d'un intervalle harmonieux.

Quels sont les intervalles harmonieux ?

1°. L'octave, la tierce, la sixte;

2°. La quinte, la septième mineure, ou la diminuée & la fausse quinte.

Donc on peut non-seulement débuter par une tierce & une sixte, mais de préférence à une quinte non accompagnée de la tierce. Donc les principes de Fux sont erronés quant à ce qui concerne le début d'un morceau, & quant aux consonnances parfaites & aux imparfaites.

Pour ce qui concerne la fin d'un morceau, l'octave est le seul intervalle qui convienne entre le dessus & la basse, parce que la fin n'est jamais mieux indiquée que par la tonique, & cette tonique est surtout demandée dans les deux parties principales, qui sont le dessus & la basse, spécialement quand d'autres parties les accompagnent.

On peut à deux parties finir par la tierce directe ou renversée; mais, comme nous venons de le faire observer, aucun chant, soit de basse ou de dessus, n'étant aussi concluant, aussi terminatif par la tierce ou par la quinte que par l'octave, on doit préférer cet inter-

valle aux deux autres à la fin d'un morceau, hors dans les parties qui sont entre la basse & le dessus.

Toutes les vérités que nous avons découvertes & qui forment notre doctrine, ont été assez généralement senties ou pressenties par tous les compositeurs qui ont écrit sur la théorie; mais il n'en est guère qu'ils aient suffisamment comprises pour en faire connoître clairement la cause ou le principe.

Par exemple, quand Fux prétend que le saut de quarte suffit pour sauver deux octaves ou deux quintes, il se trompe bien certainement; mais il a raison de dire que le saut de tierce ne fait pas oublier deux octaves ou deux quintes.

Cependant nous ne voyons dans les règles qu'il établit, rien autre chose que des indices qu'il entrevoit la vérité; mais nous apercevons en même temps qu'elle n'est pour lui qu'une lueur trop foible pour l'éclairer entièrement, & qu'aucun théoricien n'a conçu avec assez de netteté la différence qui existe entre la mélodie univoque & celle qui est polivoque; que nul n'a suffisamment distingué le principe qui s'oppose à ce qu'on fasse deux quintes de suite, de celui qui interdit les deux octaves; & cela parce que l'on a commis la faute très-grave d'appeler la quinte une consonnance parfaite, ainsi que l'octave, & que l'on a cru que la loi ne poursuivoit dans les quintes, comme dans les octaves, que les consonnances parfaites; comme si l'excès du bien devoit être prohibé comme le mal!

Ne voit-on pas qu'il y a ici une double méprise?

Pourquoi défendre les consonnances parfaites? y a-t-il quelque chose de mieux à faire que d'employer ce qui est parfait?

Mais ce n'est pas la perfection que la règle pourchasse & qu'elle expulse du discours musical, car on sent que cette règle ne pourroit être émanée que du délire ou de la sottise; mais ce qu'elle poursuit dans les deux quintes, c'est le défaut d'unité, le manque d'ensemble qui existe entre les deux parties qui font de suite plusieurs pas consécutifs à cette distance l'une de l'autre, & non pas l'excès de perfection qui résulte de ces deux parties.

C'est, au contraire, l'excès d'imperfection qui résulte de ces deux parties que la règle condamne, parce que deux parties conçues de cette façon, ou établies à cet intervalle, ne sont pas les deux parties d'un même tout, mais deux touts différens qui se repoussent mutuellement. En aucun cas deux musiques qui ne sont pas susceptibles de n'en former qu'une seule, ne peuvent être souffertes ensemble & entendues à la fois sans blesser l'oreille ou la logique de l'ame ou du sentiment.

Qu'est-ce que la règle pourchasse dans les deux octaves consécutives?

Ce n'est assurément pas l'unité & la perfection de cette consonnance, mais c'est l'uniformité & le défaut de variété qui en résultent.

Quand les octaves sont-elles prohibées?

Quand on a pris l'engagement d'écrire toutes les parties de manière à ce qu'elles présentent constamment la variété unie à l'unité; car dans tout autre cas, ces octaves, loin d'être un défaut, sont une qualité.

Il n'en est pas de même d'une suite de quintes, jamais une telle suite ne trouve son emploi dans la musique; & en conséquence, ceux qui les prennent pour des consonnances parfaites, ainsi que les octaves, sont donc complétement dans l'erreur; & c'est le cas où sont tous les musiciens qui n'ont pas étudié mes principes.

Voilà cependant le chaos horrible que l'on met dans la tête de tous ceux qui apprennent l'harmonie & la composition.

Aussi ne peut-on trop répéter que rien n'est plus inconséquent que la théorie de la musique, & que si l'oreille & les exemples des grands maîtres n'avoient été jusqu'ici la seule loi exactement suivie, on n'auroit rien produit que de fautif & d'aussi incohérent que ces règles qui n'ont ni l'expérience ni la raison pour bases réelles.

Pour expliquer pourquoi il y a deux fautes dans *ré si ut la si* / *sol fa mi*, quoiqu'il n'y ait rien de contraire aux quatre règles de Fux concernant la marche des parties, qui sont, selon lui, la loi & les prophètes, il falloit savoir que la mélodie, ne se composant pas seulement de la substance d'une seule partie, mais pouvant se composer aussi de la substance de deux, & de tel nombre que ce soit, il en résultoit qu'une telle mélodie contractoit par-là les diverses obligations des différentes parties auxquelles elle se substitue, en s'emparant des notes qui les forment.

En conséquence la mélodie polivoque qui frappe *ré si ut la si*, sur *sol fa mi*, & comme il est écrit précédemment, faisant pour une partie *ré ut si* & pour l'autre *si la si*, il en résulte nécessairement trois quintes consécutives de *ré ut si* sur *sol fa mi*; ce qui, détruisant l'ensemble de ces deux parties *ré ut si* / *sol fa mi*, rend cet exemple fautif, & comme formant deux musiques séparées & non une seule.

Mais comme les sauts de quarte n'empêchent point qu'une mélodie ne soit polivoque, & ne dégagent point cette mélodie des obligations qu'elle contracte en sa qualité de polivoque, il s'ensuit que Fux manque de jugement quand il dit que ce saut peut légitimer ce qui est défendu par le saut de tierce.

Cette partie n'ayant jamais été approfondie par aucun théoricien, il n'est pas étonnant que l'on erre sur ce qui la concerne.

Prohibition du saut de sixte majeure.

Qu'est-ce que cette prohibition du saut de sixte majeure?

Nous répéterons encore ici ce que nous avons dit précédemment; c'est que toutes les règles qui ordonnent ou prohibent ont été provoquées par un sentiment délicat des convenances, mais dont on n'a pas su se rendre un compte exact.

Voici d'où vient que l'on défend le saut de sixte majeure; c'est que ce saut est suffisant pour faire bien sentir que, dans ce cas, la mélodie se compose de deux parties assez éloignées pour faire une disparate, qui sera d'autant plus désagréable, qu'elle sera placée plus à l'une ou l'autre des deux extrémités de la voix; savoir, en montant, à l'extrémité aiguë de la voix, &, si l'on descend, à l'extrémité grave. Dans le medium, cela est presque sans conséquence; mais cela n'est pas souffert dans le strict contre-point, où chaque partie est astreinte à demeurer dans ses limites, ou de se borner au plus prochain voisinage.

Mais, dans le chant libre, ce saut de sixte & tous les autres peuvent y trouver place, pourvu que la mélodie polivoque qui en résulte n'y déroge point aux lois de la logique à l'égard d'aucune des parties essentielles de la substance desquelles elle se compose.

Ce que Fux fait dépendre ici de *la facilité du chant*, dépend donc réellement de la suite ou de la *liaison des idées* qui compose la logique ou le raisonnement.

Il signale deux fautes dans *sol mi ré* sur *mi ut ré*; savoir, le saut du *sol* au *mi*, qui est une sixte majeure, & le passage de la dixième $\frac{mi}{ut}$ sur l'octave $\frac{ré}{ré}$, parce que cette octave est *à batutta*, c'est-à-dire, en frappant.

Il avoue qu'il n'a pas encore pu découvrir la raison de cette défense; Fux ne la donne pas moins comme une règle à son élève.

Voici ce qui donne lieu à cette prohibition, & ce que Fux n'a pu deviner; c'est que le sentiment musical, qui a toujours bien conduit les vrais musiciens, leur a fait connoître, d'une manière mystérieuse & voilée, que tout, dans la musique, n'étant qu'une suite d'antécédens & de conséquens, le passage du levé au frappé, qui est celui de l'antécédent au conséquent, appelant particulièrement leur attention, on y devoit être plus soigneux d'y réunir la variété à l'unité; ce à quoi l'on manque en mettant l'octave à ce frappé, lorsqu'on écrit à deux parties seulement, à moins que ce ne soit en débutant ou terminant.

L'unisson ayant moins de variété que l'octave, peut moins que l'octave encore se montrer en frappant dans ce même cas.

Observation.

Dans toutes ses leçons, Fux suivant les erremens des tons de l'Église, qui sont les modes des Anciens, on sera souvent choqué, avec raison, de ce que ces modes ont de contraire aux lois de nos modes harmoniques, le majeur & le mineur. Pour rendre ces défauts réels moins sensibles, & pour concevoir comment nos devanciers les supportoient sans en être blessés, du moins à un certain point, il faut savoir que ces chants étoient très-lents, & que la lenteur affoiblissant les impressions des choses passées, en les éloignant davantage de celles qui leur succèdent, faisoient qu'ils entendoient ces contre-points comme bons en tout, parce que n'ayant pas encore suffisamment goûté les vrais modes & les vrais tons, l'irrégularité de ces modes bâtards & incertains ne pouvoit faire sur eux le même effet qu'ils produisent sur nous.

Il est à croire même que le *si b*, qui seroit nécessaire dans bien des endroits où il manque, se faisoit ainsi que dans le plain chant, quoiqu'il ne fût pas marqué, lorsque l'on passoit de *si* à *fa* ou de *fa* à *si*, pour éviter le faux tétracorde *fa sol la si*, partout où il étoit écrit & où il pouvoit être senti, sans qu'il fût entièrement exprimé.

De la syncope.

Quel est le but de la syncope?

Elle a celui d'éviter l'ennui qui naît d'une suite de mouvemens égaux & faits dans les mêmes temps par différentes parties, & celui de faire mieux goûter les consonnances en les retardant & les faisant desirer davantage.

Comment s'opère-t-elle?

En prolongeant un levé sur un frappé, ce qui ne peut être senti qu'à l'aide de la mesure ou d'une autre partie.

Fux se fait un scrupule de sauver, par l'octave, la sixte syncopée qui devient septième; mais, comme il l'observe lui-même, il ne voit pas la raison qui en a fait abstenir les grands maîtres, tandis qu'ils se permettent de sauver, par l'unisson, la tierce syncopée qui devient seconde.

Exemple.

Sol	7	*la* . — .		*si*	2	*la*.
Si	6	*la* 8		*sol*	3	*la* 1

Ce qui revient encore à ce que nous avons dit précédemment au sujet de la tierce & de la sixte, & qui prouve combien ces consonnances sont plus harmonieuses que celles qu'on nomme *parfaites*, c'est que les syncopes dont la résolution fait le plus de plaisir, sont celles qui ont pour suite ou conséquence une tierce ou une sixte. Celles dont la dissonance se sauve par l'unisson ou par l'octave sont bien moins satisfaisantes.

Quant à celles qui ont pour complément de frappé

une quinte, elles ne sauvent point une dissonance, mais elles résolvent une consonnance :

La 6 *sol* *fa* 6 *mi.*
Si 7 *ut* 5 *sol* # *la* 5

& cette quinte qui en forme le conséquent n'est point aussi satisfaisante pour l'oreille que la tierce ou la sixte, parce qu'elle manque d'unité, à moins que la tierce ne lui en donne en l'accompagnant.

La syncope donne de la vie au contre-point, parce qu'il rend tour à tour les parties actives, ce qui fait qu'il n'y a ni repos ni lacunes qui refroidissent l'auditeur, qui veut être constamment occupé.

Des différens contre-points à deux parties.

Le premier contre-point sur lequel on exerce les élèves, est celui qui n'offre que des tierces, des sixtes majeures ou mineures, & de temps à autre une seule quinte ou une seule octave, & note pour note.

Les deux quintes ou les deux octaves consécutives y sont prohibées, même quand la seconde n'est que supportable, & résultant de la diminution ou du remplissage qui s'opère en mettant ou supposant une note sur chaque degré diatonique qui sépare une note d'une autre, avec laquelle elle forme un intervalle disjoint.

La seconde espèce est celle où l'on met deux notes égales contre une.

Fux ne parle de mesure qu'à ce contre-point, & non à celui qui ne contient qu'une note contre une autre. Il sembleroit, à l'entendre, qu'il n'y a pas de mesure dans le contre-point à une note contre une, & que la mesure ne commence qu'à celui où il y a deux notes pour une : cela doit paroître d'autant plus singulier, qu'il met deux rondes dans la mesure dans chacun de ces exemples du contre-point à note pour note.

Il dit à son élève ;

« Avant d'expliquer cette seconde espèce de con- » tre-point, il faut savoir que nous entrons, à pré- » sent, dans le mouvement à deux temps, ou dans » la mesure binaire. »

Quelle étoit donc, selon lui, celle à deux rondes?

« Cette mesure est partagée en deux parties égales : » la première, qui s'appelle *thesys* en grec, est le » frappé ; la seconde, qui est l'*arsis*, est le levé.

» La première des deux blanches contre une ronde » doit être une consonnance, & la seconde une dis- » sonance, si l'on procède par degrés conjoints, & » une consonnance si l'on va par degrés disjoints ; » la dissonance n'a lieu que pour remplir le vide & » comme diminution.

» La cadence finale exige l'octave précédée de la » sixte & de la quinte, si la basse termine en passant » de la seconde sur la tonique ; & si c'est le dessus » qui termine ainsi, la basse amène la tonique par la » sensible précédée de la quinte. »

Si *ut* # *ré* *mi* *ré.*
Mi *ré* *la* *ut* # *ré.*

Il parle en passant du contre-point à trois temps, où l'on fait trois notes contre une.

Observant que celle du milieu est la seule note qui soit dissonante, ou de passage quand elles ne sont pas disjointes ; car, dans ce dernier cas, elles doivent être toutes trois consonnantes, ou du moins harmoniques.

Il ne compte pas ce contre-point à trois temps comme une troisième espèce, mais comme une variété de la seconde.

La troisième espèce de contre-point est celle où l'on fait quatre notes contre une.

J'observerai, à l'égard de sa première leçon, qu'il ne devroit pas faire $\frac{mi}{mi}$ *ré si ut* $\frac{ré}{ré}$; car *ré si ut* n'empêchent pas de sentir les deux octaves $\frac{mi\ ré}{mi\ ré}$.

Cadence finale, le chant étant à la basse.

Mi *ré* *si* *ut* # *ré.*
Mi —— *ré.*

Ou mieux :

Sol *la* *si* *ut* # *ré.*
Mi —— *ré.*

Le chant étant au dessus.

Mi —— *ré.*
Ut # *la* *si* *ut* # *ré.*

La quatrième espèce de contre-point est celle où il place la syncope dont il a été parlé précédemment.

La cinquième espèce de contre-point est le contre-point *fleuri* ou *fleuris*, qui se compose du mélange des précédens & de toutes les différentes figures ou rhythmes.

Contre-point à trois parties.

Première espèce : note pour note.

Fux permet d'y faire *Ré* *ut* équivalant à *ré* ———— *ut,*
Si *ut* .... *si* ———— *ut,*
Sol *ut* .... *Sol* *fa* *mi* *ré* *ut,*
quinte. octave.

où il y a deux octaves de suite, parce que la basse, passant de *sol* à *ut*, il en résulte *ré ut* avec *ré ut*, au moyen de la diminution.

Mais alors il n'eſt pas inutile de faire monter la baſſe au lieu de la faire deſcendre ; car par ce moyen on évite la première octave qui réſulte de la diminution.

Les exemples de Fux ont ſouvent toute l'âpreté d'une modulation étrangère à l'unité de ton, ce qui vient de ce qu'il travaille ſur les modes des Anciens, où la tonique manquoit de caractère, & où la modulation étoit flottante entre pluſieurs tons différens.

Les divers contre-points à trois parties ſont les mêmes que ceux à deux; ſavoir, à deux notes pour une, à quatre notes contre une, ſyncopée & fleurie. Il faut y obſerver les mêmes règles qu'à deux parties, à quelques légères exceptions près.

Fux y permet les deux quintes juſtes écrites, & ſeulement ſéparées par une tierce, mais c'eſt dans la ſeconde partie, & non entre le deſſus & la baſſe.

Première leçon du quatuor, ou de la compoſition à quatre parties.

Nous avons dit que le trio contenoit la parfaite harmonie; la quatrième partie ne fait donc que redoubler l'une des trois premières.

Rien n'eſt plus vrai; mais il ne s'enſuit pas de-là que la compoſition du trio ſoit la plus parfaite des compoſitions. La triade harmonique ne contient, il eſt vrai, que trois notes différentes; mais quand l'une de ces trois notes ou pluſieurs ſont doublées par leur octave ou leurs octaves, l'accord n'en eſt que plus parfait.

Ainſi la compoſition à quatre parties eſt plus parfaite & plus complète que celle à trois.

Ce qui doit choquer ceux qui entendent les leçons de Fux, c'eſt qu'il agit toujours comme s'il n'y avoit point de ton établi, ou comme s'il pouvoit en établir un différent à chaque note; en ſorte qu'après avoir entendu l'accord parfait mineur *ré fa la*, qui donne l'idée de la gamme mineure de *ré*, on entend tout de ſuite après *ut mi ſol*, qui, par ſon *ut* naturel, repouſſe l'idée du ton de *ré* mineur, dont on étoit imbu; &, après s'être cru en *ut* par *ut mi ſol* & *ſol ſi ré*, on voit reparoître *ré fa la*, qui reprolonge en *ré*; & puis encore *ut mi ſol*, qui vient contrarier ce ſentiment; & finalement *la ut* # *mi*, ſuivi de *ré fa la*, qui, établiſſant le ton de *ré* mineur, tant de fois démenti, ne le confirme que d'une manière déſagréable, l'*ut* # frappant trop près de l'*ut* naturel qui le précède.

Il y a donc dans cette manière d'habiller le plain-chant & la muſique des modes grecs, quelque choſe qui en augmente la rudeſſe, l'inconſéquence & la barbarie. Le ſentiment muſical, développé par nos modes harmoniques, doit donc répugner à ce contre-point qui en tourmente la délicateſſe, laquelle n'eſt autre choſe que la dialectique très-fine & très-déliée de notre ame ou de notre eſprit.

Dans ces tons de l'Egliſe, où l'on ne ſort point des ſept cordes diatoniques que chaque mode ancien contient, il ſembleroit qu'il devroit y régner une unité de ton d'autant plus parfaite, que l'on s'y renferme plus ſtrictement dans les bornes que preſcrit diatoniquement chacun de ces modes; mais les points cardinaux de ces modulations, n'étant pas la vraie tonique & la vraie dominante, & pluſieurs velléités de ton s'y faiſant ſentir, ſans qu'aucun s'y établiſſe excluſivement, on y flotte perpétuellement entre différens tons mal deſſinés, qui s'effacent l'un l'autre; & c'eſt là d'où provient le dégoût que l'on reſſent dans ce contre-point, plus difficile à former, qu'agréable à entendre.

Des règles à ſuivre.

Fux tient avec raiſon à celles qu'il a établies comme générales, & qui ſont, ſelon ſon expreſſion, *la loi & les prophètes*; mais cependant, en faveur de l'élégance du chant, pour la régularité de l'imitation, & à cauſe de la difficulté qu'offrent certains ſujets, il conſent à tolérer deux quintes ou deux octaves de ſuite.

C'eſt à cette tolérance que l'on eſt redevable des imperfections dont le grand Sébaſtien Bach lui-même offre pluſieurs exemples.

Nous demanderons ſi le principal objet n'eſt pas, dans la muſique comme dans les autres langages, de reſpecter la logique & le bon ſens ?

Si l'enſemble de deux parties principales, telles que ſont excluſivement la baſſe & le deſſus, ſe détruit par deux quintes conſécutives, rien ne peut juſtifier cette infraction aux lois de l'harmonie; & il vaut mieux ne pas s'impoſer des tâches trop rigoureuſes, que d'en prendre occaſion de violer ces lois qui doivent toujours être reſpectées, puiſque c'eſt à leur obſervation qu'eſt dû l'accord néceſſaire entre les parties, pour qu'elles ne forment qu'un ſeul & même tout.

Écartement des parties.

Fux dit qu'*ut mi ſol ut* peut ſe faire, mais qu'*ut mi ſol ut mi* eſt préférable, parce que l'ordre des parties doit être pris de la diviſion & non de la diſpoſition de la clef; car (dit-il) « la tierce poſée au-» deſſous de la quinte & près de la partie fondamen-» tale, rend le ſon confus & étouffé : au contraire, » plus ces intervalles ſont éloignés, & plus le ſon eſt » clair & diſtinct.

» Maintenant, dit-il à ſon élève (dans le dialogue » qu'il a établi depuis le commencement de ſon » Traité, juſqu'à la fin), je vais te prouver que la » tierce doit être placée à l'endroit le plus aigu. En » effet, les termes conſtitutifs de la quinte ſont 2 & 3, » qui ſont 5 lorſqu'on les unit; mais les deux termes » de la tierce ſont 4 & 5, qui, additionnés, ſont 9. » Par conſéquent, la quinte doit être placée dans » l'endroit le plus bas, & la tierce dans l'endroit le

» plus aigu. » Cet argument appartient, dit-il, aux mathématiques.

Ce qui vouloit dire à l'élève : Incline-toi respectueusement devant la profondeur & la majesté de ma science ou de la science. Mais cette science n'est-elle pas plus obscure que profonde, & doit-on considérer ce galimathias comme une démonstration ?

Est-ce parce que 2 & 3 font 5, que la quinte est représentée par $\frac{2}{3}$?

Est-ce parce que 4 & 5 font 9, que la tierce doit être mise au-dessus de la quinte ?

Si Fux avoit dit à son élève : Quand on veut avoir la quinte d'une corde, on l'obtient en prenant les deux tiers de cette corde, alors le disciple auroit compris le maître ; car les deux tiers d'une corde, séparés du troisième tiers par un chevalet ou un autre point de résistance, donnent en effet la quinte du son que produisent les trois tiers réunis, ou la totalité de cette corde.

Or, ce n'est donc point parce que 2 & 3 font 5, que la quinte est ainsi produite par les deux tiers d'une corde.

Pour avoir la tierce, il faut séparer de même les quatre cinquièmes de l'accord de l'autre cinquième ; car c'est le son que rendent ces quatre cinquièmes réunis, qui forme la tierce avec le son produit par les cinq cinquièmes ou par la totalité de la corde. Il ne s'agit donc en tout cela, ni du nombre 5, ni du nombre 9, mais des deux tiers & des quatre cinquièmes d'une corde, comparés à la corde entière. Or, comme les quatre cinquièmes sont plus que les deux tiers, il sembleroit qu'après le produit des cinq cinquièmes, devroit venir celui des quatre cinquièmes, & puis celui des deux tiers. En conséquence, la tierce se placeroit ainsi de droit avant la quinte ; mais pour la mettre à l'aigu de la quinte, il faut consulter le modèle de partition que nous fournit la nature dans la résonnance du corps sonore.

Il est probable que Fux ignoroit ce phénomène, & ne connoissoit les proportions harmoniques que d'après la division du monocorde ; sans quoi il eût dit à son élève :

Vous placerez l'octave après le son fondamental, puis la quinte de cette octave, & ensuite la tierce de l'octave au-dessus, parce que voici comme la nature opère toute seule dans une corde, une fois qu'on l'a mise en vibration. Si cette corde est un *ut*, il donne son octave au-dessus, sa quinte, sa double octave & sa tierce.

UT	*ut*	*sol*	*ut*	*mi*.
1	2	3	4	5.

Et comme à quatre voix vous ne pouvez avoir trois *ut*, vous retrancherez le second ou le troisième.

Il est certain que la résonnance du corps sonore est un très-bon exemple de partition ; mais comme, dans les parties plus aiguës, l'harmonie s'y rapproche, elle peut aussi se rapprocher, au besoin, dans les sons moyens, & même dans les graves.

La variété des effets exige que l'on fasse usage de tous ; mais cela n'empêche point qu'en thèse générale, on ne puisse dire qu'il est bon de mettre une certaine distance entre les parties.

Le disciple observe au maître que dans *ut sol ut mi*, il y a la quarte *sol ut* qu'il est étonné de trouver, parce que jusque-là il ne l'avoit pas rencontrée encore dans la composition à une ronde contre une autre.

Fux répond à cela que l'on ne doit faire attention qu'à la basse & au dessus, & non aux parties intermédiaires, sinon pour éviter deux quintes ou deux octaves consécutives.

« Plus les parties se rapprochent, ajoute-t-il, plus » l'harmonie est parfaite, & comme le dit le proverbe, » *vis unita fortior.* »

Il semble contredire ici ce qu'il vient d'établir précédemment ; mais il faut songer que l'écartement des parties qui donne plus de latitude & de développement à l'harmonie, n'empêche pas que leur union n'existe, quand il n'y a pas dans leur distance respective une octave ou deux de trop.

Sans doute que le dessus & la basse doivent particulièrement fixer l'attention ; mais elle doit se porter aussi sur les parties intermédiaires ; premièrement, eu égard à cette basse ; & secondement, au dessus & aux autres parties mitoyennes.

	8		5	
Fux permet	*Ré*		*sol*	
	Fa		*mi*	
	La	*fa la si*	*ut*	*mi ré ut.*
	Ré		*ut*	

Par conséquent, une octave & une quinte justes consécutives entre la basse & le dessus, en faveur des rondes dont trois parties sont exclusivement composée, cela peut se souffrir dans des études, pour ne pas mettre plus d'une note pour une note ; mais dans ce qu'on écrit pour le public, il ne faut point prendre de pareilles licences.

Des imitations.

L'imitation libre est une répétition de notes faites à l'un ou à l'autre des divers intervalles de l'échelle, en donnant aux notes la même valeur & les mêmes intervalles respectifs, sans avoir égard ni au mode, ni à la qualité de l'intervalle, pourvu qu'une seconde réponde à une seconde, une quarte à une quarte, une tierce à une tierce, & ainsi des autres intervalles.

L'imitation libre ne s'étend pas jusqu'à répéter un chant entier, mais seulement une partie de ce chant plus ou moins considérable.

L'exercice de l'imitation conduit à la fugue.

De la fugue.

La fugue eſt une imitation obligée, en ce qu'elle eſt aſtreinte à ne pas ſortir des limites de l'octave, & à répondre à cet effet à une quinte par une quarte ou l'inverſe.

Les tons de l'Egliſe ou les modes anciens ſont l'octacorde de chacune des notes diatoniques, hors celui du *ſi*, qui, donnant l'octave diviſée par une fauſſe quinte & une quarte ſuperflue, ne peut être mis au nombre des modes réguliers, qui exigent que cette quinte & cette quarte ſoient juſtes.

Les modes du plain-chant étant :

1. *Ré la ré* ou *la ré la.*
2. *Mi ſi mi* — *ſi mi ſi.*
3. *Fa ut fa* — *ut fa ut.*
4. *Sol ré ſol* — *ré ſol ré.*
5. *La mi la* — *mi la mi.*
6. *Ut ſol ut* — *ſol ut ſol.*

L'imitation fugale exige que l'on réponde à *ré la* par *la ré*, ou à *la ré* par *ré la*; à *mi ſi* par *ſi mi* ou l'inverſe, & ainſi de ſuite pour tous les modules ou modes anciens.

On répondra à *ré mi fa ſol la*, par *la ſi ut ré*; à *mi fa ſol la ſi*, par *ſi ſi ut ré mi*; à *fa ſol la ſi ut*, par *ut ut ré mi fa.*

Cependant on répond auſſi à *ré la* par *la mi*, & à *la ſi ut ré mi*, par *ré mi fa ſol la*, ou l'inverſe.

L'unité & la variété étant le double but auquel on viſe ſans ceſſe dans les beaux-arts, la paraphonie, qui réunit la reſſemblance & la différence, eſt l'imitation la plus conforme à ces deux principes. Auſſi voyons-nous qu'elle eſt l'ame de la fugue, & ce que recommandent particulièrement ceux qui traitent de ce genre de compoſition.

Mais une choſe à laquelle il paroîtroit qu'on dût tenir, dans l'imitation, autant qu'à la reſſemblance du deſſin, c'eſt de raſſeoir l'imitation dans les mêmes temps que le ſujet; car faire répondre à un frappé par un levé, ou à un levé par un frappé, c'eſt déroger à la reſſemblance, les mêmes temps étant auſſi eſſentiels à la ſimilitude d'un chant que les mêmes intervalles.

Cependant c'eſt la première choſe à laquelle on manque dans la fugue.

On répliquera peut-être que ce qui eſt levé en battant la meſure à quatre temps, & en ne frappant qu'une fois dans la meſure, devient frappé en coupant la meſure en deux & frappant ainſi deux fois dans chacune; mais cette réponſe ſeroit bonne s'il ſuffiſoit, pour qu'un temps répondît exactement à un autre, qu'il pût ainſi être frappé ou levé.

Pour que la réponſe correſponde entièrement au ſujet, relativement aux temps, il faut qu'elle ne paroiſſe que deux, quatre ou huit meſures après, ſans quoi le cadencé de la réponſe contrarie néceſſairement celui de la demande ou du ſujet.

Ainſi il ne ſuffit point de répondre à *ré fa mi ré* par *la ut ſi la*; il faut encore que la réponſe *la ut ſi la* ne paroiſſe qu'après deux meſures, ou après quatre ou huit, pour être pareille en temps ou cadencé comme en deſſin.

Le beſoin d'augmenter la chaleur & la vivacité de la réponſe devroit ſeul permettre de s'écarter de cette règle; mais il paroît que les fugueurs ne tenoient pas à cette condition eſſentielle à l'exactitude de l'imitation, puiſque Fux la viole dans le premier exemple qu'il donne de la fugue, & paroît ainſi faire du contraire de ce que nous voulons établir la règle véritable.

Cependant comme rien ne peut détruire la vérité de ce que nous venons d'énoncer ici, quelque nombreuſes que ſoient les infractions à cette loi du cadencé, elles n'empêchent point qu'elle ne ſoit véritable, & qu'on ne dût s'y montrer fidèle, au moins dans le commencement de la fugue; car la variété conſiſtant enſuite à faire entrer la réponſe & le ſujet lui-même ſur les différens temps, on ne blâme pas ici ce qui eſt appelé par le raiſonnement pour imiter le déſordre & la chaleur de la diſpute.

C'eſt donc moins par la nature de la choſe en elle-même, que les modèles fournis par Fux ſe montrent contraires à notre obſervation, que par une convention établie autrefois à l'égard de la fugue, pour faire commencer la réponſe pendant la demande; ce qui eſt très-fatigant pour une oreille vraiment muſicale, puiſque ces contre temps font ſentir comme tombant à faux, ſelon qu'ils ſont conçus, ou la réponſe ou le ſujet.

La ſubſtance de la fugue eſt dans le ſujet & la réponſe, obſervant que chacun, après avoir été l'un, devient l'autre, la réponſe ſe changeant en ſujet & le ſujet devenant la réponſe. Eviter de différentes manières la cadence formelle & parfaite où elle ne doit pas avoir lieu, & rapprocher la réponſe du ſujet pour animer le débat & le conduire à ſa fin, voilà les différens points qui réclament tour à tour l'attention du contre-pointiſte.

Il s'agit de prendre garde dans la fugue d'égliſe, ou *alla cappella*, de n'y pas ſortir des cordes de l'octacorde que l'on a choiſi.

Dans la muſique faite d'après les modes harmoniques, qui ſont les ſeuls vrais modes & qui ne ſont qu'au nombre de deux, le majeur & le mineur, on ſuit l'octacorde de la tonique & celui de la dominante, l'un pour le ſujet, l'autre pour la réponſe.

De la fugue à trois parties.

Dans la fugue à trois parties, ſi la première propoſe le ſujet, la ſeconde fait la réponſe, & la troiſième

reprend le ſujet à l'octave au-deſſous, à laquelle la quatrième fait la réponſe.

La plus grave peut également expoſer le ſujet, & alors l'inverſe de ce que nous venons de dire a lieu. Si celle du milieu commence, la réponſe ſera à volonté dans la plus aiguë ou dans la plus grave. (*Voy.* les modèles de fugues à trois parties.)

De la fugue à quatre parties.

Si le ſujet ſe fait entendre dans la première partie, la réponſe doit être dans la ſeconde ou dans la troiſième, la répétition du ſujet dans la troiſième ou dans la ſeconde partie, & la répétition de la réponſe dans la quatrième.

On peut faire l'inverſe, & l'on peut même quelquefois diſtribuer le ſujet & la réponſe à volonté.

La conduite de la fugue eſt différente, ſelon ſa longueur; car on ſent qu'on doit changer de ton ſelon l'étendue du morceau, pour n'être pas monotone, de même que l'on doit varier plus ou moins les imitations fugales, en graduant les effets & les difficultés.

C'eſt dans les bons modèles qu'il faut étudier la marche de la fugue & ſes développemens, parce qu'il ſeroit trop difficile de l'expliquer ſans des exemples que la forme de cet ouvrage ne comporte pas.

Nous terminons ici l'analyſe du Traité de Fux, ce qu'il contient de ſurplus pouvant être ſuppléé par l'article CONTRE-POINT DOUBLE. (*De Momigny.*)

SYSTÈME DE RAMEAU, ou *de la baſſe fondamentale.*

Il eſt trois *ſyſtèmes* généraux auxquels ſe rattachent tous les autres; celui des Anciens, qui eſt celui des *ſimples mélodiſtes*; celui du moyen âge ou des *contre-pointiſtes*, & celui des Modernes ou des *harmoniſtes*.

Le *ſyſtème* des Egyptiens, des Grecs, des Romains, des Chinois & de tous les peuples dont la civiliſation eſt retardée, ou chez leſquels la muſique eſt encore dans ſon premier âge, eſt purement mélodique & à une ſeule partie, quelquefois doublée ou triplée par l'octave ou la double octave.

Le *ſyſtème* de Gui d'Arezzo ne changea rien dans le *ſyſtème* des Anciens que la manière de ſolfier, en diviſant par hexacorde ou de ſix en ſix cordes, ce qui ſe diviſoit de quatre en quatre.

Le *ſyſtème* du premier âge eſt fondé ſur des modes relatifs & non abſolus; en ſorte que l'on peut dire des Anciens qu'ils avoient des modes ſans mode, & des tons ſans ton.

La nature n'ayant établi qu'un ſeul ton, parce qu'il n'eſt qu'une ſeule hiérarchie abſolue parmi les ſept notes, il s'enſuit que les différens modes des Grecs & les différens tons de l'Egliſe ne ſont véritablement ni des tons ni des modes, mais des parties différentes d'un ſeul & même ton, & de deux modes dont ce ton unique eſt ſuſceptible.

Il n'eſt qu'un ton chez les Modernes, celui d'*ut*, en ce que tous les autres ſont formés ſur le modèle de celui-là & ne ſont que ſa tranſpoſition, & comme le même inſtrument hauſſé ou baiſſé d'un ou de pluſieurs ſemi-tons.

Il n'y a que deux modes, le majeur & le mineur, & en conſéquence ce qui n'eſt complétement ni majeur ni mineur, n'eſt qu'une portion de l'un ou de l'autre de ces modes, ou partie de chacun.

Ce n'eſt qu'après Gui, ou du moins après ſon *ſyſtème* hexacordal que l'on a commencé à organiſer le chant, en l'accompagnant de quelques conſonnances, ou intervalles réputés conſonnans.

Gui, en notant la muſique avec des points, n'avoit été que *pointiſte*. Des *contre-pointiſtes* lui ſuccédèrent en mettant point contre point pour noter les deux ou trois parties que la muſique acquéroit peu à peu.

C'eſt par de longs tâtonnemens que la muſique eſt paſſée de la ſimple mélodie au contre-point le moins compliqué, & que ce dernier fut porté ſucceſſivement de deux parties bien uniformes à quatre mieux conçues.

Né ſous l'empire du plaint-chant, le contre point n'eut long-temps de modes que ceux des Anciens, & de tons que ceux de l'Egliſe. Deſtinée à revêtir cette muſique primitive & bâtarde, ſes progrès ne pouvoient être que lents & pénibles.

Cependant les accords naiſſoient peu à peu; mais, ſans nom & ſans famille, ils étoient preſqu'encore en cet état d'iſolement quand Rameau publia ſon *Traité de l'harmonie*.

Une grande penſée rouloit depuis long-temps dans la tête de Rameau; c'étoit celle-ci: « La muſique eſt » une ſcience dont les règles doivent être tirées d'un » principe évident (1).

« J'avois entrevu ce principe (dit Rameau) dès » mon *Traité de l'harmonie*, & il n'y manquoit que » cette dernière main pour autoriſer ce que j'avance » dans ma génération harmonique (2). »

Voyons quel eſt ce principe, & s'il en eſt vraiment un.

« Le corps ſonore, que j'appelle, à juſte titre, *ſon* » *fondamental*, ce principe unique, générateur & or- » donnateur de toute la muſique, cette cauſe immé- » diate de tous ſes effets; le corps ſonore, dis-je, ne

(1) Préface de ſon *Traité de l'harmonie*, in-4°., 1722.
(2) Rameau, *Démonſtration du principe de l'harmonie*, in-8°., 1750.

» résonne pas plutôt qu'il n'engendre en même » temps toutes les proportions continues, d'où naissent l'harmonie, la mélodie, les modes, les genres, » & jusqu'aux moindres règles nécessaires à la pra» tique.

» Sa résonnance fait entendre trois sons différens

UT — SOL — *mi*,
1 3 5

» lesquels, réduits à leurs moindres termes, donnent

ut mi sol.
$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$

» Si l'on accorde d'autres corps sonores qui » soient avec ce principe en même rapport que les » sons qu'il fait entendre, non-seulement comme son » tiers & son cinquième, mais encore comme son tri» ple & son quintuple, il les fera tous frémir, avec » cette différence, que les premiers frémissent dans » leur totalité, au lieu qu'il force les derniers à se di» viser dans toutes les parties qui en font l'unisson; » de sorte qu'en ce cas, il a sur ses multiples même » puissance que sur ses sous-multiples.

» De la puissance du principe sur les multiples nais» sent les rapports *la*♭ FA UT.
5 3 1

» Dans 1, $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$, se reconnoît la proportion harmo» nique, & dans 5, 3, 1 la proportion arithmétique.

» La différence de ces deux proportions consiste » dans une transposition d'ordre entre les deux tierces, » dont la succession forme de chaque côté la quinte; » d'où il est évident que la seule quinte constitue » l'harmonie, & que les tierces la varient.

» De ces deux proportions s'en forme naturelle» ment une géométrique, dont la nécessité se décou» vrira bientôt, soit dans cet ordre 3 1 $\frac{1}{3}$, soit dans » celui-ci, 5 1 $\frac{1}{5}$.

OBSERVATION.

» La difficulté de réduire sous une même dénomi» nation les multiples, m'a forcé partout (dit Ra» meau) d'employer des nombres entiers, qui néan» moins représentent des fractions dont ils sont les » dénominateurs, & dont l'unité qu'il y faut supposer » est le numérateur; excepté qu'on ne veuille les ap» pliquer aux vibrations des cordes au lieu de les ap» pliquer à leur longueur. $\overset{1}{\textit{Fa}}$ $\overset{3}{\textit{ut}}$ $\overset{9}{\textit{sol}}$ tiennent lieu de 3 1 $\frac{1}{3}$, & $\overset{1}{\textit{la}}$♭ $\overset{5}{\textit{ut}}$ $\overset{25}{\textit{mi}}$ tiennent lieu de $\overset{5}{\textit{la}}$♭ $\overset{1}{\textit{ut}}$ $\overset{\frac{1}{5}}{\textit{mi}}$.

» De ces deux proportions, la triple 1, 3, & la quin» tuple 1, 5, se forment des progressions, dont on » reçoit tous les intervalles possibles en musique, en » y joignant la progression double, qui est celle des » octaves, & qui sert à rapprocher un terme d'un » autre autant qu'on en a besoin. »

Ce que les Anciens avoient trouvé par un enchaînement de tétracordes & par une suite de quartes, SI *ut ré mi*, MI *fa sol la*; LA *si ut ré*, RÉ *mi fa sol*, SOL *la si ut*, UT *ré mi fa* FA, FA *sol la si*, ou *si mi la ré sol ut fa*, Rameau le trouve inversement par une progression de quintes ascendantes. *Fa ut sol ré la mi si*, ou par progression de quintes descendantes: *si mi la ré sol ut fa.*

Voilà pourquoi le tétracorde, & la quarte & la quinte jouent un si grand rôle dans la musique des Anciens. Dans la nôtre, & depuis les harmonistes, c'est la quinte qui y est sans cesse invoquée, parce qu'on voit toujours des quintes où les Anciens voyoient des quartes; ce qui revient au même, mais renverse les idées.

Ce n'est donc pas dans la résonnance du corps sonore, où Rameau n'entendoit d'abord qu'*ut sol mi*, qu'il trouvoit le *système* musical tout entier; il n'y voyoit seulement que les moyens de se procurer ce *système* en faisant une progression continuée jusqu'à un certain point de chacune de ces deux proportions que donne la résonnance du corps sonore, savoir, la triple dans *ut sol* & la quintuple dans *ut mi*. Quant à la double, Rameau la regardoit comme une conséquence immédiate de ce que nous prenons presqu'indistinctement l'unisson pour l'octave; car ne s'étant pas aperçu encore que l'octave est la première donnée du corps sonore après le son fondamental, il se contentoit de l'assentiment de l'oreille pour faire de l'octave, l'unisson, ou de l'unisson, l'octave.

« De cette seule proportion triple, dit-il, naissent » le *mode naturel* dit *majeur*, ses *adjoints*, ou modes » relatifs, le genre diatonique, c'est-à-dire, les moin» dres degrés naturels de la voix, presque toute la *mé*» *lodie*, les *repos* ou *cadences*, la *liaison*, le *double* » *emploi*, & plusieurs autres accidens naturels & né» cessaires, ce que je vais expliquer. »

On doit observer que Rameau entend par genre diatonique les sept notes prises graduellement de l'une à l'autre, ce qui est d'une singulière ignorance pour un homme comme lui; car il s'ensuivroit d'après cela que ces sept mêmes cordes ne seroient plus diatoniques étant prises par degrés disjoints. Cette erreur a été partagée par Rousseau, qui s'exprime & conçoit de la même manière à cet égard dans son Dictionnaire, partout *où il* s'agit de cet ordre graduel & des degrés diatoniques conjoints. Sans doute que cette erreur ne provenoit pas de Rameau; mais il eût dû la rectifier, ainsi que Rousseau, n'étant faits ni l'un ni l'autre pour raisonner aussi mal.

Rameau dit que la progression triple donne presque toute la mélodie; mais je ne vois pas quelle portion de cette mélodie elle ne fournit pas, puisqu'il n'est rien que ne produise cette progression, qui est sans bornes réelles, & qui n'auroit aucune limite s'il n'en étoit dans notre propre organisation.

« Le mode n'est autre chose que l'ordre prescrit » entre les sons, tant ensemble qu'en particulier,

» c'eſt-à-dire, tant en harmonie qu'en mélodie, par » la proportion triple.

	Si ut ré mi fa ſol la.
Baſſe fond.	*Sol ut ſol ut fa ut fa.*

« Cet ordre eſt plus étendu dans l'échelle ci-deſſus; mais dans cette échelle, qui eſt la gamme des » Modernes, on y excède les bornes de la proportion » donnée, & par conſéquent celles du mode, puiſqu'on y paſſe à 81. »

Ut	*ré*	*mi*	*fa*	*ſol*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut.*
Ut	*ſol*	*ut*	*fa*	*ut*	*ſol*	*ré*	*ſol*	*ut.*
9	27	9	3	9	9	27	81	9

Baſſe fondamentale en proportion triple.

Rameau prétend que l'on empiète ici ſur le mode de *ſol*, en faiſant *ré fa* ♯ *la* ſous le *la* de cette gamme; ce qui fait voir qu'il prend *ré ſol* pour la cadence parfaite de la tonique du ton de *ſol* majeur, au lieu d'y voir la cadence chromatique de l'accord parfait majeur de la ſeconde, ſuivi de celui de la dominante.

Mais lorſque l'on conſidère ainſi cette mélodie & l'harmonie qu'on y joint, on eſt bien loin de connoître l'empire du ton & la puiſſance des relations qui s'établiſſent entre les ſons ſucceſſifs comme entre les ſimultanés.

Tout grand muſicien qu'étoit Rameau, il avoit donc de fauſſes idées ſur le ton, qu'à l'exemple des Grecs il appelle quelquefois mode; & il ne faut pas être ſurpris, d'après cela, de l'entendre parler en ſimple praticien, qui n'a de guide que ſes ſenſations, après l'avoir entendu raiſonner en grand-homme & en vrai philoſophe.

Voici une définition du genre diatonique, à l'appui de celle qui précède, & qui confirme l'erreur où il étoit à cet égard.

« Le genre diatonique, dit il (page 34 de ſa *Démonſtration du principe de l'harmonie*), conſiſte » dans la ſucceſſion immédiate des tons & ſemi-tons, » répandus dans toutes les échelles; il eſt le ſeul » naturel, quant aux moindres degrés. »

Comme on voit, il perſiſte toujours à confondre la marche par degrés conjoints, la marche graduelle avec le genre diatonique, comme ſi les degrés disjoints ne faiſoient point partie de ce genre auſſi bien que les conjoints.

Mais laiſſons continuer à Rameau l'expoſition de ſes principes ou de ſes mépriſes.

« La ſucceſſion poſſible entre les ſons harmoniques & fondamentaux joints à la diatonique, donne » preſque toute la mélodie, puiſqu'il n'y manque » plus que le produit de la proportion quintuple, qui » conſiſte dans un ſeul demi-ton appelé *chromatique*, » & beaucoup moins naturel que celui qui fait partie » des échelles, ou gammes ordinaires.

» Toutes les marches fondamentales par quinte, » forment autant de repos ou cadences. Le premier » des deux ſons de cette quinte annonce le repos, le » deuxième le termine; mais l'effet n'en eſt bien » ſenſible que lorſqu'il ſe termine ſur le générateur » du mode; l'ordre diatonique qui en eſt produit, » ſuit par conſéquent la même loi, de ſorte qu'il » peut toujours y avoir repos d'un ſon ſur l'autre.

» Le plus parfait repos, après lequel on ne deſire » rien, eſt celui où l'on deſcend de quinte ſur le générateur, comme de 27 à 9, c'eſt-à-dire, de *ſol* à *ut*; » on l'appelle *repos abſolu* ou *cadence parfaite*. C'eſt » pour lors la quinte engendrée par la réſonnance du » corps ſonore, principe & générateur du mode, qui » retourne à ce générateur même; au lieu qu'en » montant de quinte, le produit qui paſſe au générateur n'a pu frapper l'oreille dans ſon origine, il » frémit ſimplement, c'eſt 3 qui paſſe à 9, c'eſt *fa* » qui paſſe à *ut*; de ſorte que l'oreille, qui ne ſe » guide que ſur la réſonnance du corps ſonore, n'y » prendroit jamais cette marche que pour celle d'un » générateur qui paſſe à ſon produit, comme 9 à 27, » d'*ut* à *ſol*, ſi elle n'étoit déjà préoccupée de ce générateur; auſſi, dans la pratique, le repos qui en eſt » formé, s'appelle-t-il *cadence imparfaite*.

» Il y a plus encore, à l'égard du repos abſolu; le » demi-ton majeur, produit de toute marche fondamentale par quinte, a tant d'empire ſur l'oreille, » qu'on n'entend pas plutôt le premier des deux ſons » qui le forment en montant, comme tierce majeure » de la quinte 27 du générateur 9, c'eſt-à-dire, » comme tierce de la dominante *ſol*, & qui s'appelle » *ſi*, qu'on entonne de ſoi-même le deuxième ſon ou » du moins qu'on le deſire, ce deuxième ſon étant juſtement le générateur, ou ſon octave *ut*; auſſi donne-t-on à ce premier ſon du demi ton majeur en » montant, le titre de *note ſenſible* en pareil cas.

» C'eſt donc une loi dictée par la nature elle-même, qu'on ne peut monter diatoniquement au » générateur d'un mode qu'à la faveur de ſa *note* » *ſenſible*; c'eſt le produit du premier pas que fait » ce générateur en paſſant à ſa quinte, & ſi l'on y » montoit d'un ton, dès-lors l'effet du repos n'y » auroit plus lieu, ce ne ſeroit plus le générateur du » mode, le mode changeroit.

» De-là vient qu'on ne peut entonner naturellement trois tons de ſuite, non-ſeulement parce qu'il » n'y a aucun rapport conſonnant entre le premier & » le dernier ſon de ces trois tons, rapport qui doit » toujours former naturellement la quarte, mais encore parce que le mode changeant, du moins au » troiſième ton, l'impreſſion reçue du mode qui » exiſtoit juſque-là, ne ſuggère à l'oreille que » le demi-ton qui doit y ſuivre les deux tons; en » un mot, ces trois tons de ſuite ne peuvent être » produits par les ſons fondamentaux du mode, » qui donnent l'ordre diatonique; ce qui prouve » aſſez que leur ſucceſſion immédiate n'eſt pas naturelle. Il en ſera queſtion encore dans un moment.

» Voici le premier cas où la grande puissance de » la basse fondamentale commence à se découvrir, à » l'occasion des effets dont elle est l'unique cause, & » où son produit, auquel elle communique cette » puissance, n'a de force qu'autant qu'elle peut y être » sous-entendue.

» Par exemple, si l'on termine un chant diatonique » de cette façon, *ré ré ut ut*, en faisant un tremble- » ment, dit *cadence de la deuxième ré*, on y sentira » l'effet d'un repos absolu, soit qu'on l'accompagne » de sa basse fondamentale *sol ut*, soit qu'on ne l'en » accompagne pas, parce qu'on la sous-entend tou- » jours sans y penser; mais si on lui donne une » autre basse, comme *sol la*, appelée *cadence rompue*, » dès-lors l'effet du repos absolu s'évanouit, & on » lui desire une suite, quoique ce soit toujours le » même chant. »

Il est temps de relever ce que ces diverses propositions de Rameau ont de contraire à ce qui est réellement. Ce n'est pas comme visionnaire que Rameau se trompe ici; car il est un fond de vérité dans tout ce qu'il avance; mais c'est comme attribuant à une source des effets qui n'en jaillissent pas, ou comme resteignant un principe général, ou étendant trop une cause particulière.

Par exemple, quand Rameau dit que toute marche fondamentale par quinte forme autant de repos ou cadences, il restreint un principe général, car ce n'est point seulement la cadence par quinte en descendant qui forme un repos ou une chute. Toutes les cadences possibles ont cette faculté; ainsi, que ces chutes soient parfaites, imparfaites, rompues ou interrompues, elles sont toujours des solutions ou résolutions. Mais, parmi ces résolutions, il faut distinguer les accessoires des principales; celle du premier hémistiche du vers de celle du second & de toutes les intermédiaires; car le repos absolu ne s'opère pas seulement par la cadence parfaite, mais par la cadence parfaite de la tonique, placée à la terminaison du vers ou du sens de la phrase C'est une proposition qui a la faculté d'être finale, mais qui ne termine qu'autant qu'elle achève le sens d'une période finale elle-même, & de quelque dimension qu'elle soit.

La cadence imparfaite peut former un grand repos, mais ce repos n'est point final; cependant, ce repos secondaire l'emporte sur une cadence parfaite qui termine un sens moins complet; ainsi ce qui donne le repos ne peut être attribué aux causes que Rameau lui assigne trop légèrement, telle que celle du produit qui retourne au générateur.

Deux causes concourent à former un repos; la qualité de la cadence, & la place qu'elle occupe. Laquelle des deux est la plus importante pour le repos?

C'est la seconde, car un repos de dominante de second hémistiche ou de la fin d'un vers, ou enfin d'une grande période, l'emporte sur un repos de tonique d'une moindre importance, quoique formé par la cadence parfaite. Examinons maintenant les idées de Rameau sur la *sensible*.

Si la note *sensible* avoit cette qualité, parce qu'elle est à un semi-ton de la tonique, & comme semi-ton majeur qui doit monter, il s'ensuivroit que la septième note du ton ne seroit sensible qu'autant qu'elle auroit la tonique pour résolution; ce qui rendroit son caractère accidentel & passager, tandis qu'il doit être aussi permanent que celui de la tonique & celui de la dominante, comme dépendant également de la hiérarchie des sept notes. (Voyez TON & mon SYSTÈME.)

Ce qui fait qu'il y a sept notes est en même temps cause que chacune a son rang dans la société des notes que l'on nomme *ton*.

Sans doute que *fa sol la si* est ce que les Anciens nommoient le *faux tétracorde*, & que *fa sol la si la sol fa* forme une fausse mélodie; mais il ne s'ensuit pas de ce que *fa sol la si la sol fa* est une mauvaise locution mélodique, que l'on ne puisse pas entonner trois tons de suite avec l'approbation de l'oreille, puisqu'elle ne les condamne point dans UT *ré mi fa sol la si ut*, mais seulement toutes les fois que ces trois tons lui sont présentés comme appartenant tous trois au même tétracorde; comme dans *fa sol la si*— *si la sol fa*, ou dans *ut ré mi fa sol la si si la sol fa*.

L'oreille trouve les trois tons justes dans *mi*, *fa sol la si*, *ut si*, *la sol*, *la sol*, *fa mi*, & même dans *mi*, *fa sol*, *la si*, *sol mi*, & partout où l'un des trois tons appartient à un tétracorde, & les deux autres à un second tétracorde, & non au même.

Ainsi Rameau, qui attribue au changement de mode ce qui répugne dans les trois tons consécutifs, se trompe donc, puisque c'est à ce qu'ils appartiennent au même tétracorde qu'ils doivent d'être repoussés par l'oreille & la logique musicale.

Le mode n'est pas renfermé dans un seul tétracorde, ainsi que Rameau a le tort de penser, mais il en contient sept différens dans le seul genre diatonique, & c'est ce qu'il a pris pour des modes adjoints, ne voulant voir le mode ou le ton que dans la cadence parfaite & tonique, comme si cette cadence même n'entraînoit pas avec elle la nécessité de sept cordes diatoniques différentes, *sol si ré* supposant mélodiquement *sol la si ut ré*, & *ut mi sol*, *ut ré mi fa sol*. Malgré que Rameau fût vraiment un homme d'esprit & de génie, & un très-grand musicien, il étoit bien loin d'avoir embrassé tout le *systême* musical; & c'est parce qu'il raisonne perpétuellement sur l'une ou l'autre de ses parties, sans jamais saisir l'ensemble de ce vaste *systême*, qu'il ne dit que des choses qu'il faut perpétuellement contredire, comme appliquant au tout ce qui ne s'applique qu'à certaines parties, & comme ne statuant presque jamais rien de vrai sur la généralité du *systême*.

C'est ce qui lui arrive quand il dit que les trois

tons *fa sol la si* ne peuvent pas être produits par les sons fondamentaux du mode, qui donne l'ordre diatonique, c'est-à-dire, l'octacorde, ou plutôt l'eptacorde *si ut ré mi — mi fa sol la*; car ici il repousse *ut ré mi fa — sol la si ut*, parce qu'il ne voit pas que dans *ut ré mi fa sol la si ut*, il n'y a que deux tons de suite dans le même tétracorde; savoir, *sol la* & *la si*, *sol la si ut*, & que le troisième ton *fa sol* ne fait que disjoindre ces deux tétracordes, & n'appartient à aucun des deux.

Prétendre que ces trois tons de suite ont quelque chose qui n'est pas naturel, est une erreur; car rien n'est plus naturel après l'eptacorde *sol la si ut — ut ré mi fa*, que le renversement de cet eptacorde, qui est l'octacorde *ut ré mi fa — sol la si ut*; & en attribuer la cause à ce que les trois tons ne sont pas donnés par les sons fondamentaux, qui donnent l'ordre diatonique, est une seconde erreur; car quels sont les sons fondamentaux de l'accord parfait desquels sortent les notes de la gamme? ne sont-ce pas *sol ut* & *fa*? Or, dans les accords *sol si ré*, *ut mi sol* & *fa la ut*, les trois tons *fa sol la si* ne s'y trouvent-ils pas? *fa la ut* donnant *fa la*, & *sol si ré*, *sol si*; ce qui, en passant d'un de ces accords à l'autre, donne bien *fa sol la si*.

Mais Rameau ne veut pas qu'on aille harmoniquement de fa la ut *à* sol si ré, *ni de* sol si ré *à* fa la ut.

Sans doute qu'il ne faut pas faire succéder ainsi *sol si ré* à *fa la ut*, ou *fa la ut* à *sol si ré*, parce que *sol ré* & *fa ut* étant deux quintes justes, ainsi que *fa ut* & *sol ré*, elles ne peuvent être faites consécutivement l'une après l'autre sans être renversées; mais ces deux quintes évitées, qui peut empêcher que l'on ne fasse entendre ces deux accords l'un à la suite de l'autre, pourvu qu'ils ne cadencent pas ensemble?

Peut-on empêcher de faire ce qui suit?

Ut	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*		*si*	*ut.*
Sol	*sol*	*sol*	*la*	*mi*	*fa*		*sol*	*sol.*
Mi	*si*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*		*ré*	*mi.*
Ut	*sol*	*ut*	*la*	*ut*	*fa*	*la*	*sol*	*ut.*
Levé.	Frappé.	Levé.	Frappé.	Levé.	Frappé.		Levé.	Frappé.

Rameau ne souffre pas que la basse fondamentale monte ou descende d'un degré.

Que fait-elle donc dans la cadence rompue?

La cadence rompue est irrégulière, & une exception à la règle.

Sur quoi est fondée cette exception?

Sur ce qu'il n'y a pas moyen de faire autrement.

Pourquoi n'y a-t-il pas moyen de faire autrement? ne peut-on pas éviter la cadence rompue en ne s'en servant pas?

Mais ce seroit se priver d'un des effets de la musique.

Pourquoi alors Rameau veut-il qu'on se prive de la cadence à la seconde ou à la septième? ne sont-elles pas aussi des effets?

Apprenez donc que ni Rameau, ni aucun législateur ou inventeur de *système*, n'a le droit de rien changer à celui de la nature, ni de faire qu'une règle particulière soit une loi générale, puisqu'on ne peut faire que la partie soit le tout, ni de rendre particulière une loi générale en y faisant des exceptions, car une seule exception détruit le principe; le principe devant être rigoureusement applicable à tout ce qui fait partie d'une même chose au même titre, & par une commune nature.

Mais avançons; & pour cela laissons reprendre la parole à Rameau.

Continuation de l'exposition du système de Rameau.

« La *liaison* consiste en ce qu'il y a au moins un » son commun dans l'harmonie successive de deux » sons fondamentaux; par exemple, *sol*, qui existe » dans son harmonie, existe encore dans celle d'*ut*, » dont il fait la quinte.

» Si l'on étend la proposition, comme, par » exemple, 1 3 9 27 81, on trouvera dans ces cinq » termes de quoi former trois modes pareils à celui » que je viens d'annoncer, & de la manière suivante:

» *Si*♭ *fa ut*, 1 3 9, *fa ut sol*, 3 9 27, & *ut sol ré*, » 9 27 81, dont toute la différence consiste en ce » que les modes des extrêmes sont à la quinte au- » dessous ou au-dessus du moyen. Or, les deux sons » fondamentaux communs, entre chacun des extrê- » mes & le moyen, les lient tellement à ce moyen, » qu'ils peuvent s'entrelacer, sans distraire beaucoup » de la prédilection qu'on pourroit avoir plutôt pour » l'un que pour l'autre. En effet, après que 3 & 9 » auront été employés, 1, aussi bien que 27, peut » achever la proportion, de même qu'après que » 9 & 27 auront été employés, 81, aussi bien que 3, » peut en achever la proportion: & c'est sans doute » pour se conserver cette prédilection que le généra- » teur 9, dans les échelles, passe tantôt à 27, tantôt » à 3, qui sont les extrêmes de sa proportion, c'est- » à-dire, ses deux quintes, pour que le défaut de » rapport entre 3 & 27 rebute l'oreille, & la pré- » vienne d'autant plus en sa faveur, qu'il s'accorde » parfaitement avec l'un & l'autre; ce qui va se vé- » rifier.

» On ne ne peut faire résonner ensemble *fa sol*, » sans que *ré* n'y soit sous-entendu, puisqu'il ré- » sonne naturellement avec *sol*.

» Or, il en est de 3 à 81, ou de *fa* à *ré*, comme de » 1 à 27, ou de *si* ♭ à *sol*, qui sont le premier & le » quatrième terme de la progression triple, lesquels » forment entr'eux cette tierce mineure diminuée » d'un comma, dont il a déjà été question; ce qui » prouve évidemment le défaut de rapport entre *fa* » & *sol*, puisque *ré* résonne avec *sol*.

» Cette dernière liaison, dont je viens de parler, » est justement la source du rapport des *modes*, & ce » sont ces *modes*, donnés par les extrêmes, que » j'appelle *adjoints*, d'autant que *fa* & *sol*, qui sont » les extrêmes du premier générateur *ut*, n'existant » que sur cet *ut*, ne peuvent devenir à leur tour géné- » rateurs que pour se prêter à toutes les variétés dont » il est capable; n'y ayant point de doute, qu'après » qu'*ut* a passé à *sol*, *sol* ne puisse passer à *ré*, qui » résonne avec lui; de même que, lorsqu'il a passé à » *fa*, ce *fa* ne puisse passer à *si* ♭, puisqu'il fait frémir » *si* ♭ par la résonnance; en remarquant néanmoins » que l'oreille penche toujours du côté des sous- » multiples, dont la résonnance, causée par celle du » corps, l'emporte sur le simple frémissement des » multiples: aussi voyons-nous dans l'échelle

Ut ré mi fa sol la si ut,
Ut sol ut fa ut sol ré sol ut,

» le générateur *ut* emprunter *ré* de son sous-multiple » *sol*, pour en obtenir un ordre diatonique dans » toute son octave.

» A l'égard du défaut de rapport entre les extrêmes » de la proportion triple, j'ai jugé à propos, pour » en donner une idée bien distincte, de diviser » l'échelle diatonique, comme les Grecs, en deux » tétracordes conjoints *si ut ré mi*, *mi fa sol la*, qui » sont les seuls naturels, & en deux disjoints, *ut ré* » *mi fa*, *sol la si ut*, où l'on trouve toujours, d'un » tétracorde à l'autre, une altération entre les tierces » formées du produit de chaque extrême.

» L'altération d'un comma dans le produit des ex- » trêmes est pour nous un ordre bien positif de » ne les pas faire succéder immédiatement, d'autant » plus encore que, n'ayant dans leur harmonie au- » cuns termes communs, ils ne sont nullement liés » entr'eux par cette harmonie; & c'est de-là que, » sans le savoir, & par le seul secours de l'expérience, » on a défendu les deux accords parfaits majeurs ainsi » que les deux tierces majeures de suite, par degrés » conjoints, comme de *fa* à *sol*, *fa la ut*, *sol si ré* ou » *fa la* & *sol si*.

» Ne soyons donc pas étonnés si le principe, dans » son premier ordre de génération, le seul qui soit » véritablement parfait, refuse la succession diato- » nique de *la* à *si*, puisqu'ils sont harmoniques de ses » extrêmes *fa* & *sol*, 3 & 27. Cela auroit introduit » d'ailleurs, dans l'ordre diatonique de *fa* à *si*, trois » tons de suite, qu'on n'entonne pas naturellement, » & *qui ont fait le sujet de plusieurs questions qu'on* » *n'a jamais pu résoudre*; mais on doit voir à pré- » sent, outre les raisons déjà annoncées, que le mode » change en pareil cas; non qu'on ne puisse y con- » server le sentiment du premier mode dans toute » l'étendue de l'octave de son générateur, d'autant » que les sons diatoniques qu'elle renferme se trou- » vent être les harmoniques de ses fondamentaux; » mais il faut au moins y sous-entendre un repos, à » la faveur duquel, oubliant ce qui le précède, on » peut aisément se livrer à ce qui le suit comme à » une chose toute nouvelle; & c'est ce que les Grecs » ont bien senti, s'ils ne l'ont pas connu, en indi- » quant ce repos, ou du moins le lieu où l'on doit » le pratiquer, par une parenthèse entre les deux sons » qui forment le premier ton dans leurs titres dis- » joints, *ut ré mi fa*, *sol la si ut*, où l'ordre établi » par la nature dans *si ut ré mi*, *mi fa sol la*, souffre » une altération bien marquée dans la tierce ma- » jeure, trop forte d'un comma, qui y introduit la » nouvelle origine du *la* comparé à *fa*, parce qu'il n'y » est plus harmonique de ce *fa*, ne pouvant plus » l'être dès qu'on veut le faire monter à *si*, puisqu'en » ce cas les deux extrêmes *fa* & *sol* se succéderoient » immédiatement.

» Mais on verra dans un moment que cette diffé- » rence n'est d'aucune conséquence dans le fond; » elle y introduit même une des plus belles variétés » dont l'harmonie soit susceptible, je veux dire le » *double emploi*, inconnu jusqu'à ma génération har- » monique, où j'en ai rendu un compte assez exact, » surtout pour le mode porté jusqu'à l'octave.

» Pour revenir aux trois tons de suite, on voit » qu'après le repos supposé de *fa* à *ut*, sur le premier » ton qui y répond de *fa* à *sol*, on recommence un » nouveau tétracorde, pareil au premier dans ses » rapports, où les deux tons qu'il renferme, s'enton- » nent avec la même facilité que s'ils n'avoient été » précédés d'aucun autre; c'est pour l'oreille une » nouvelle phrase harmonique, dont le rapport avec » ce qui précède ne l'occupe plus; le mode change » en effet dans cette nouvelle phrase, on le voit » assez par le passage forcé de 27 à 81, pour pou- » voir tirer de l'harmonie de *ré* 81, un *la* qui puisse » monter diatoniquement à *si*. »

On voit que Rameau est poursuivi par la pensée que le *la* de la gamme n'y peut être légitimement suivi du *si*, qu'autant que ce *la* est le produit de *ré*, dominante du ton de *sol*, comme quatrième quinte en partant de *si* ♭; raison pour laquelle il désigne ce *ré* par 81.

Si ♭	*fa*	*ut*	*sol*	*ré*.
1	3	9	27	81

Que s'ensuivroit-il de l'admission d'une semblable erreur? Que le ton seroit dans plusieurs tons; mais avant de pouvoir laisser passer une telle proposition,

il faudroit d'abord pouvoir prouver qu'il n'y a de cadences génératrices, conſtitutives ou fondamentales des notes du ton, que celles qu'on nomme *parfaites*, & qui ont lieu de la dominante en deſſus à la tonique, ou de la tonique à la ſous-dominante ou dominante en deſſous; telles, en *ut*, que *ſol ut* & *ut fa*; & non entre deux autres degrés également diſtans entr'eux, tels que *la-ré* dans *la ut mi-ré fa la*.

Mais Rameau qui ſe croit appuyé, pour tout ce qu'il avance, ſur des principes irréfragables, n'eſt fondé preſqu'en rien ſur tout ce qu'il haſarde.

D'abord il lui a été obſervé de ſon temps qu'il n'y avoit point de réſonnance inverſe, & par conſéquent point de dominante en deſſous, ſi, pour être dominante, il falloit être immédiatement engendrée par la tonique, après qu'elle a enfanté ſon octave; & cela, parce que le corps ſonore n'agiſſant que ſur lui-même en entier ou ſur ſes parties, il ne peut rien ſur ce qui eſt d'une étendue plus grande que la ſienne; ce qui s'oppoſe entièrement à la poſſibilité de la réſonnance inverſe que Rameau ſuppoſoit, & à l'exiſtence d'une dominante en deſſous, comme à la génération d'aucun ſon plus grave que le fondamental, & réduit enfin le ton à un ſeul tétracorde, tel que

ſi ut ré mi
ſol ut ſol ut ou *mi fa ſol la*
ut fa ut fa, & non pas

tel que *ut ré mi fa*
ut ſol ut fa ou *ſol la ſi ut*
ſol ré ſol ut,

parce que, dans chacun de ces deux derniers tétracordes, il y auroit deux tons, puiſqu'il y a deux quintes différentes pour baſſe fondamentale & pour principe.

Mais ſi Rameau a déjà dû ſuppoſer pluſieurs tons pour interpréter & accompagner l'octacorde de la tonique *ut ré mi fa ſol la ſi ut*, combien ne faudroit-il pas qu'il ſuppoſât d'autres tons encore pour donner une baſſe fondamentale à chacun des ſix autres octacordes, ſavoir:

à *ſol la ſi ut ré mi fa ſol*,
à *ré mi fa ſol la ſi ut ré*,
à *la ſi ut ré mi fa ſol la*,
à *mi fa ſol la ſi ut ré mi*,
à *ſi ut ré mi fa ſol la ſi*,
& à *fa ſol la ſi ut ré mi fa*?

Cependant de deux choſes l'une, ou il n'y a pas ſept notes ou ſept cordes diatoniques dans la muſique, ou ces ſept octacordes ſont tous & complétement en *ut*, & toute baſſe qui les en feroit obligatoirement ſortir en totalité ou en partie, ſeroit évidemment fauſſe ou fauſſement interprétée; car il ne peut y avoir ſept notes, ſans que toutes ſept ne ſoient dans le même ton, & ſans qu'il n'y ait ſept tétracordes différens dans le même ton, ainſi que ſept eptacordes & ſept octacordes; car chacune de ces choſes eſt la conſéquence naturelle de l'autre.

Mais laiſſons s'expliquer plus au long encore le grand Rameau, pour réfuter enſuite dans leur enſemble les diverſes propoſitions ſur leſquelles il prétendoit aſſeoir ſon *ſyſteme* d'une manière inébranlable.

« Que de principes émanés d'un ſeul! s'écrie-t-il, » dans l'enthouſiaſme qu'il éprouve d'avoir fait tant » de découvertes.

» De la ſeule réſonnance du corps ſonore, vous » venez de voir naître l'harmonie, la baſſe fondamentale, le mode, ſes rapports dans ſes adjoints; » l'ordre diatonique, le genre majeur & le mineur, » preſque toute la mélodie, le double emploi, la » liaiſon.

» Avec l'harmonie naiſſent les proportions, & » avec la mélodie les progreſſions; de ſorte que ces » premiers principes mathématiques trouvent eux-» mêmes & ici leur principe dans la nature. »

Du mode mineur.

« Le principe *ut*, qui, dans la pure & ſimple opé-» ration de la nature, produit immédiatement le » mode majeur, indique en même temps à l'art le » moyen d'en former un mineur.

» Cette différence du propre ouvrage de la nature, » à celui qu'elle ſe contente d'indiquer, eſt bien mar-» quée, en ce qu'il y a réſonnance du genre ma-» jeur dans le corps ſonore d'*ut*, au lieu qu'il n'y a » qu'un ſimple frémiſſement par effet de ſa puiſſance » ſur des corps étrangers capables de donner le genre » mineur, comme on l'a vu par la manière dont ſe » forme la proportion arithmétique.

» Mais cette indication une fois donnée, la nature » rentre dans ſes droits; elle veut, & nous ne pou-» vons faire autrement, que l'art adopte, dans le » nouvel ouvrage qu'elle lui laiſſe à faire, tout ce » qu'elle a déjà créé; elle veut que le générateur, » comme fondateur de toute harmonie & de toute » ſucceſſion, donne également la loi dans ce nouvel » ouvrage; que tout ce qu'il a produit puiſſe y entrer, » & qu'il en ſoit fait uſage de la même manière qu'il » en a d'abord ordonné.

» Au reſte, pour former un accord parfait mineur, » il faut ſuppoſer que les multiples réſonnent, & » qu'ils réſonnent dans leur totalité; au lieu qu'en » ſuivant l'expérience que j'ai rapportée, ils ne font » que frémir, & ſe diviſent, en frémiſſant, dans les » parties qui conſtituent l'uniſſon du corps ſonore » qui les met en mouvement; de ſorte que ſi, dans » cet état de diviſion, on ſuppoſoit qu'ils vinſſent à » réſonner, on n'entendroit que cet *uniſſon*.

» On ne peut donc ſuppoſer la réſonnance des mul-» tiples dans leur totalité, pour en former un tout » harmonieux, qu'en s'écartant des premières lois » de la nature: ſi, d'un côté, elle indique la poſſibilité » de ce tout harmonieux par la proportion qui ſe » forme d'elle-même entre le corps ſonore & ſes » multiples conſidérés dans leur totalité, de l'autre » elle

» elle prouve que ce n'eſt pas là ſa première intention, puiſqu'elle force ces multiples à ſe diviſer, de manière que leur réſonnance, dans cette diſpoſition actuelle, ne peut rendre que des uniſſons, comme je viens de le dire.

» Mais ne ſuffit-il pas de trouver dans cette proportion l'indication de l'accord parfait qu'on en peut former ?

» La nature n'offre rien d'inutile, & nous voyons le plus ſouvent qu'elle ſe contente de donner à l'art de ſimples indications qui le mettent ſur les voies.

» Profitons-en donc, mais n'en abuſons pas : n'allons pas imaginer que ces multiples puiſſent donner la loi dans leur totalité, contentons-nous des indications que l'on en peut tirer ; & loin d'en vouloir franchir les limites, rapprochons-nous, au contraire, du principe qui nous guide, & voyons ce que prétend la nature par cette diviſion forcée des multiples.

» Ce que prétend la nature ? Elle veut que le principe qu'elle a une fois établi, donne partout la loi ; que tout s'y rapporte, tout lui ſoit ſoumis, tout lui ſoit ſubordonné, harmonie, mélodie, ordre, mode, genre, effet, tout enfin : car, par ces uniſſons des multiples, on ne peut conclure autre choſe, ſinon que le principe les forçant par-là de ſe réunir à lui, ſe réſerve encore pour ainſi dire le droit d'ordonner de la variété que peut apporter le nouveau genre qu'il indique, dans ce qu'il a déja produit.

» Le mode eſt donné. Tous, juſqu'à Zarlin & ſes ſectateurs en théorie, n'ont connu qu'un mode ; car, pour les variétés qu'il indiquent, ce n'en eſt qu'en apparence, & nullement en effet.

» La différence des tierces n'y a jamais lieu, ſi ce n'eſt par haſard, ſelon que la modulation les amène dans leur premier mode annoncé ; on n'y voit que des quintes & des quartes pour modèles, quintes & quartes qui ſont partout les mêmes : moduler à la quinte, à la quarte, à l'octave, il n'y a là de variété que dans l'étendue d'une même modulation, & nullement dans le fond.

» Le mode eſt donné ; il n'eſt donc plus en notre pouvoir d'y rien changer, on le voit aſſez par le produit déja épuiſé de la ſucceſſion par quinte ; & s'il eſt cependant poſſible de le varier par le nouveau genre en queſtion, ſans doute que ce ſera ſans rien innover d'ailleurs à ce qui eſt établi, ſinon toutes nos recherches ſeroient vaines.

» Cette variété va devenir la cauſe des différens effets entre les modes qui en ſeront ſuceptibles ; elle exiſte dans la tierce directe du générateur. Ce générateur a déja déterminé le genre de ſon mode, par ſa tierce majeure, qu'il fait réſonner ; il va pareillement déterminer celui d'un nouveau mode, en formant lui-même une tierce mineure directe, ſans ceſſer d'être principe ; *je dis ſans ceſſer d'être principe*, parce que dans ce cas, le produit, ou cenſé tel, eſt la ſeule cauſe de l'effet : la preuve en eſt certaine.

» La ſeule tierce majeure directe réſonne avec le ſon fondamental ; il eſt conſéquemment la cauſe de ſon effet : conſéquemment encore, il ne peut plus l'être d'une tierce mineure directe qu'on lui ſuppoſe ; ce ſera donc néceſſairement de cette tierce mineure même que naîtra la différence de l'effet entr'elle & la majeure.

» Auſſi l'oreille indique-t-elle clairement les opérations du principe générateur *ut*, dans cette circonſtance. Il s'y choiſit lui-même un ſon fondamental qui lui devient ſubordonné & comme propre, & auquel il diſtribue tout ce dont il a beſoin pour paroître comme générateur.

» En formant la tierce mineure de ce nouveau ſon fondamental, qu'on juge bien devoir être le ſon *la*, le principe *ut* lui donne encore ſa tierce majeure *mi* pour quinte, laquelle conſtitue l'harmonie & ordonne de la proportion ſur laquelle doit rouler toute la ſucceſſion fondamentale du mode : ainſi ce nouveau ſon fondamental, qu'on peut regarder pour lors comme générateur de ſon mode, ne l'eſt plus que par ſubordination ; il eſt forcé d'y ſuivre en tout point la loi du premier générateur, qui lui cède ſeulement ſa place dans cette ſeconde création, pour y occuper celle qui y eſt la plus importante.

» De là ſuit une grande communauté de ſons entre les harmonies des fondamentaux de ces deux modes ; car, dès que le générateur du majeur, & ſa tierce, forment la tierce & la quinte du générateur du mineur, il en doit être de même entre les adjoints, comme il eſt aiſé de le vérifier.

» De cette communauté de ſons, ſuit un même ordre diatonique dans l'étendue de l'octave de l'un & de l'autre mode, du moins en deſcendant, excepté que chaque générateur y commence & finit ſon ordre ; & s'il varie dans le deuxième tétracorde de l'échelle en montant, & comme ci-deſſous,

La	*ſi*	*ut*	*ré*	*mi*	*mi*	*fa* ♯	*ſol* ♯	*la.*
La	*mi*	*la*	*ré*	*la*	*mi*	*ſi*	*ſol*	*la.*
15	45	15	5	15	45	135	45	15

» c'eſt pour ſe conformer de point en point aux lois du principe dans tous les repos abſolus, dont la néceſſité indiſpenſable a dû ſe reconnoître par ce que j'en ai déja dit, & notamment ſur ce qui regarde la note ſenſible ; ce deuxième tétracorde étant en mêmes rapports que *ſol la ſi ut*, d'où ſuit une loi pour la quinte au-deſſous de tout générateur, ſavoir, que ſa tierce doit toujours être majeure, dès qu'elle paſſe à ſon générateur, au lieu que dans tout autre cas elle reçoit la tierce qui convient au genre du mode dont elle fait partie.

» On peut remarquer de plus, que la meilleure » partie des marches diatoniques, dans l'un & l'autre » mode, appartient également aux sons fondamen- » taux de chaque mode.

» Au reste, ces deux *modes*, dans leur premier » établissement, qui est le seul naturel, sont également » parfaits dès que la *tierce mineure* directe est une fois » reçue, & qu'on sait la nécessité de donner la majeure à » la quinte au-dessus du générateur, dans le cas pres- » crit; mais dès qu'il s'y agira de l'octave diatonique, » c'est-à-dire, de la gamme, le mineur y sera suscep- » tible d'une bien plus grande variété que le majeur; » je dis *variété* & non *imperfection*, parce que le tout » n'y consiste que dans le plus ou le moins, entre le » nombre des différens modes qui peuvent y con- » courir.

» Par exemple, si l'on descend dans le mode mineur » par *la sol fa mi ré ut si la*, on entre d'abord après » *la* dans le mode majeur, dont ce mineur dérive; » car la différence entre ces deux modes est dans le » *sol*, qui est naturel ou dièse.

» En revenant à l'origine du mode mineur, direc- » tement engendré par le majeur, nous concluons, » non-seulement de l'étroite liaison qu'il doit y avoir » entr'eux, mais encore de l'adoption que celui-ci » doit en faire au rang de ses adjoints les plus inti- » mes; de sorte que le mineur ayant ses deux adjoints » aussi bien que le majeur, cela fait six *modes* pour » un seul, trois majeurs & trois mineurs. »

La complication du *système de Rameau*, qui vient presqu'entièrement de ce qu'il se tourmente pour trouver de l'unité dans ce qui n'en a point, prouve à elle seule la fausseté de son *système*.

Qu'est-ce qui obscurcit en cet endroit la pensée de Rameau? C'est qu'il confond avec le ton d'*ut* ceux de *fa* & de *sol*, comme étant ses adjoints; & ensuite celui de *la* mineur, qu'il fait engendrer par *ut*, bon gré, malgré, & qui a pour adjoints ceux de *ré* & de *mi*, l'un comme quinte au-dessus, l'autre comme quinte au dessous; ce qui lui donne en effet six tons différens en un, qu'il nomme *modes*, quoique les modes & les tons soient des choses très-différentes.

Regarder les accords parfaits *fa la ut*, *ut mi sol*, *sol si ré*, *ré fa la*, *la ut mi*, *mi sol si* comme six tons différens, ou les considérer comme appartenant au seul ton d'*ut*, ce sont deux choses bien distinctes, qu'on ne peut mêler sans qu'il en résulte une confusion, manifestement opposée au but que se propose ici l'auteur du *système* de la basse fondamentale.

Il ne s'agit point d'établir le voisinage du ton d'*ut*, mais il est question, 1°. de trouver ce ton d'*ut* lui-même, comme type du mode majeur, & 2°. celui de *la*, comme type du mode mineur.

MOMIGNY.

De ce qu'une corde nommée *ut* a la faculté de faire entendre avec cet *ut* un *sol* & un *mi*, qui sont à son égard comme un tiers & un cinquième sont à leur tout, ou à l'entier dont ils font partie, s'ensuit-il que ces trois sons, rendus par la même corde, prouvent qu'il y a sept sons diatoniques dans le ton?

RAMEAU.

Non, assurément; mais ce qui ne se trouve pas directement dans *ut mi sol*, se trouve d'après les proportions que fournissent la quinte ou la tierce de cet accord.

Par une suite de quinte, j'ai *ut sol ré la mi si*; & pour avoir *fa*, je suppose une résonnance inverse, ou un frémissement qui me donne *ut fa*.
1 3

MOMIGNY.

Mais vous n'avez pas le droit de supposer cette résonnance inverse, puisque, d'après vous-même, l'*ut* force la corde *fa* à se diviser en ses deux tiers, pour rendre l'unisson de cet *ut*; l'*ut*, 1, n'ayant pas la faculté de faire résonner ni frémir en son entier la corde *fa* 3.

Mais ceci ne feroit pas une grande difficulté entre nous; car, en se portant sur *fa* & prenant *fa la ut* pour point de départ, on auroit successivement *fa la ut*, *ut mi sol*, *sol si ré*, *ré fa la*, *la ut mi* & *mi sol si*, qui donneroient les cordes du ton d'*ut*, & les six accords que vous nommez *modes*.

RAMEAU.

Mais, alors, l'accord générateur ne seroit plus celui de la tonique, & vous sentez que cela ne feroit plus mon compte, ni celui de personne.

MOMIGNY.

En effet; habitué à voir, avec raison, dans la note tonique, la principale des principales, quant à son importance dans le ton que je nomme *hiérarchie des sept notes*, il paroîtroit singulier que cette corde ne fût pas en même temps la génératrice du ton; si toutefois il est un son qui en engendre d'autres, ou qui les engendre tous. Cependant, si ce n'étoit pas la tonique qui eût cette faculté, on ne voit pas à quel titre la quatrième note, qui n'est que la troisième des sept notes considérées selon leur dignité, auroit la préférence sur la première & sur la seconde, qui sont la tonique & la dominante.

RAMEAU.

Pourriez-vous élever quelque doute sur la qualité génératrice de la tonique?

MOMIGNY.

Permettez-moi de ne répondre à cette question qu'à l'article de mon *système*; & daignez me dire enfin quelles sont, selon vous, les cordes du ton d'*ut*; car,

malgré tout ce qui précède, je ne puis comprendre encore quelle est là-dessus votre véritable pensée, puisqu'il paroît même douteux que, malgré votre amour si bien fondé pour l'unité, vous ayez songé à la question que je vous fais.

RAMEAU.

Comment ne m'en serois-je pas occupé ? ne voyez vous pas que toute la peine que je me donne pour tirer différentes inductions plus ou moins prochaines, n'ont que cette unité pour objet ?

MOMIGNY.

Je m'en aperçois bien à quelques égards; mais cependant, comment puis-je vous supposer occupé d'un seul mode, car c'est ainsi qu'il vous plaît même d'appeler le ton, quand vous me parlez de deux & de cinq autres, comme étant ses adjoints, & coexistant avec lui ?

Par exemple, vous me parlez des modes de *sol*, de *fa*, de *la*, de *ré* & de *mi*, conjointement avec le mode d'*ut;* faut-il, encore une fois, que je ne voie là-dedans qu'un mode, qu'un ton, ou six tons ou modes ?

RAMEAU.

Vous devez y voir un ton & ses adjoints.

MOMIGNY.

Mais ne seroit-il pas possible de me montrer le ton d'*ut*, entièrement séparé de tous ses voisins & alentours, &, en un mot, le seul & unique ton d'*ut?*

RAMEAU.

Rien n'est plus facile.... Attendez.... Ma foi, en réfléchissant bien, j'avoue que je ne sais comment le dégager de ses adjoints; &, « *reconnoissant de plus en* » *plus les droits du tétracorde,* dans les seules cadences » qui constituent le mode, mes yeux s'ouvrent enfin, » &, portant mes vues plus loin que dans mes précé- » dentes réflexions, où j'établissois le ton sur deux » quintes, je ne l'établirai plus, à l'avenir, que sur » une seule. En attendant, laissez-moi vous parler » des dissonances. »

De la septième, qui renferme en elle seule toutes les dissonances.

« Seroit-ce seulement pour les associer à sa marche, » & pour en former de nouveaux générateurs, que » le principe *ut*, 9, auroit fait frémir les deux quintes » *fa* & *sol*, 3 & 27 ?

» Ne seroit-ce pas encore pour les engager à se » réunir dans une même harmonie, qui les forçât » pour lors de retourner à lui ? Tout concourt à faire » adopter cette idée.

» D'un côté, la réduction naturelle des intervalles » à leurs moindres degrés, où la tierce est le moindre » degré harmonique; de l'autre, le vide qui se » trouve entre la quinte & l'octave de *sol*, où l'on » peut insérer une nouvelle tierce dans cet ordre, *sol* » *si ré fa*, & où justement la quinte *fa*, engendrée » sourdement, s'unit à l'harmonie de la quinte *sol*, » sensiblement engendrée; avec cela, l'expérience, » qui ne tolère pour toute dissonance qu'une union » semblable à celle de ces deux quintes, formant » entr'elles un intervalle de septième, dans un accord » composé de trois tierces; qui plus est, la grande » variété qu'introduit une pareille dissonance, dont » l'addition détruit l'arbitraire entre les sons fonda- » mentaux, en forçant les extrêmes 3 & 27, *fa* & *sol*, » de retourner à leur générateur *ut* 9; voilà bien » des raisons en sa faveur. »

MOMIGNY.

Il y a sans doute quelque chose de fort ingénieux dans les diverses considérations qui vous conduisent à voir dans le *fa* de *sol si ré fa* celui que vous supposez que l'*ut* fait frémir au-dessous de lui; mais comment ne voyez-vous pas qu'une fois que vous avez reconnu que la corde *fa* ne frémit pas comme *fa*, mais comme *ut*, puisqu'elle est obligée de se diviser pour ne vibrer ou tremblotter que comme unisson d'*ut*, vous n'avez plus le droit d'invoquer ce *fa*, mais seulement l'*ut* qui s'en détache, en supposant qu'il en soit comme vous le dites ?

Il est sans doute en *ut* un accord de septième de la dominante, qui est *sol si ré fa*. Or, que ce *fa* soit produit de telle manière que ce soit, toujours est-il certain qu'il est du nombre des cordes du ton d'*ut;* en conséquence, vous ne pouvez donc plus vous promettre d'établir le ton sur une seule quinte, puisque ce seul accord en contient deux, *sol ré* & *ré fa;* & alors que vont devenir les droits du tétracorde, & vos yeux qui s'étoient tardivement ouverts sur ces droits ?

Voilà donc encore vos espérances déçues de ce côté-là. Très-grand musicien, vous sentez les difficultés qu'offre le *système* musical, pour cadrer avec vos vues; & assez bon logicien pour ne pas vous rendre trop facilement à des raisonnemens spécieux, si vous y cédez néanmoins assez souvent, c'est contre votre conscience & par le desir de fonder votre *système* de la basse fondamentale que vous cherchez à fortifier autant qu'il est en vous, mais qui, étant naturellement faux, doit s'écrouler par divers endroits, malgré tous les efforts que vous faites pour l'en empêcher.

Pourquoi n'avez-vous pas tout simplement pris votre mode mineur dans *ut fa la♭*, inversion d'*ut sol mi*, que vous avez subtilement supposé avoir
1 3 5 1 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$
lieu, en quelque sorte, dans la résonnance du corps sonore ?

C'est que vous n'avez pas osé, *comme musicien*,

présenter le ton de *fa* mineur pour le premier ton mineur, comme point de départ semblable à celui d'*ut* pour le majeur. Vous avez senti que cela étoit trop inconvenant, & que si cela glissoit à l'Académie des Sciences, cela ne pourroit passer à l'Académie de Musique.

Voulant éviter cette difficulté, vos regards se sont tournés vers le ton de *la* mineur, comme relatif d'*ut* majeur; & pour vous justifier de tourner le dos à *ut fa la*♭, ce ton mineur que vous aviez trouvé dans votre frémissement inverse & dans les aliquantes, vous avez allégué que l'on ne pouvoit prendre le mode mineur dans ces cordes; car il faudroit pour cela supposer qu'elles résonnent dans leur totalité, tandis qu'elles ne font que frémir & se diviser dans la partie de leur étendue qui donne l'unisson du générateur qui les met en mouvement; ce qui seroit s'écarter des lois de la nature.

Pour vous renfermer dans ces lois, & profiter cependant des indications de la nature, lorsqu'il n'est plus possible de s'en tenir à ses produits, vous renoncez à *ut fa la*♭ pour *mi ut la* ou *la ut mi*, afin de vous rapprocher, le plus possible, du principe qui vous guide; car, observez-vous, des unissons que rendent ou indiquent les multiples par leur frémissement, on ne peut conclure autre chose, sinon que le principe, les forçant, par-là, de se réunir à lui, se réserve le droit d'ordonner de la variété du mode mineur.

Ce qui est une conséquence forcée, & que vous seul puissiez tirer d'un tel état de choses; car de ce que l'*ut* force la corde *fa* & la corde *la*♭, qui sont ses multiples, l'une comme trois fois, & l'autre comme cinq fois plus longue, à ne vibrer & sourdement que dans la partie de leur étendue qui donne l'unisson, cela ne prouve rien autre chose que les corps sonores ne sont mus par un autre qu'autant qu'ils sont à l'unisson du moteur, ou qu'ils ne sont muables que dans la portion de leur étendue qui donne cet unisson.

Mais vous qui ne vous refusez aucune supposition gratuite quand elle devient utile à votre *système*, ou à qui du moins le plus léger prétexte suffit pour faire adopter la première venue, vous allez toujours en avant, bon gré, malgré.

C'est en agissant de la sorte que vous dites:

« Le générateur *ut* a déjà déterminé le genre de » son mode par *mi*, sa tierce majeure; il va pareil» lement déterminer un nouveau mode en formant » lui-même une tierce mineure directe, sans cesser » d'être principe. Je dis sans cesser d'être principe, » parce que dans ce cas le produit, ou censé tel, » est la cause de l'effet: la preuve en est certaine.

» La seule tierce majeure directe résonne avec le » son fondamental; il est conséquemment la cause » de son effet: conséquemment encore, il ne peut » pas l'être d'une tierce mineure directe qu'on lui sup» pose; ce sera donc de cette tierce mineure même » que naîtra la différence de l'effet entr'elle & la » majeure. »

J'avoue que je perds le fil qui lie ces raisonnemens, & que vous avez beau dire que l'oreille indique clairement les opérations du principe générateur *ut*, qui se *choisit lui-même un son fondamental qui lui devient subordonné, & comme propre*, je ne vois là-dedans que votre embarras réel d'une part, & de l'autre votre hardiesse à en triompher sans le vaincre; ce qui rend votre triomphe extrêmement déplacé, puisqu'il n'est pas la suite d'une victoire.

On sait bien que la tierce au-dessous d'*ut* est *la*, & qu'une fois ce *la* amené dans le *système*, il y forme une tierce mineure avec *ut*. Mais par quoi amenez-vous ce *la*? Il n'est qu'un moyen de l'obtenir, comme produit indirect de la corde génératrice *ut*; c'est de supposer, comme vous vous permettez de le faire, que non-seulement *ut* fait frémir sa quinte au grave, mais que le *mi* en fait autant. Alors *mi*, engendré par *ut*, donnera le *la* au grave, & l'accord *la ut mi* paroîtra ainsi dans le *système*, s'il suffit d'un titre semblable pour y être légitimement admis.

Mais il y a loin d'amener ainsi ce *la*, qui n'est point entendu dans la résonnance du corps sonore *ut* (puisqu'il ne donne, selon vous, du moins dans votre *Démonstration de l'harmonie*, que *sol* & *mi*), à pouvoir le regarder comme tonique de *la* mineur, & surtout en le faisant choisir par sa tierce mineure *ut*, en conservant à cet *ut* sa supériorité sur *la*, & en faisant de ce pauvre *la* une tonique subordonnée à sa médiante, sous prétexte que celle-ci est la tonique du ton relatif. Tant de suppositions gratuites n'auroient-elles pas dû ouvrir les yeux de ceux qui étoient le plus disposés à croire tout ce qu'il vous convenoit de débiter pour en venir à vos fins?

Comment voulez-vous que la tonique de *la* puisse être ainsi subordonnée à celle d'*ut*? ne sentez-vous pas que rien n'est plus contraire à l'existence de ce ton & à l'unité qui en doit résulter?

Le caractère de tonique ne tient-il pas essentiellement à ce que tout lui soit subordonné?

Comment cette tonique pourroit-elle régner sur le ton de *la*, si elle y est subordonnée à un *ut* qui l'a promue à cette dignité, & dont elle tient sa dominante, qui seroit alors sa génératrice, par voie de frémissement?

De semblables fagots, d'aussi étranges imaginations peuvent-elles être sérieusement présentées à une Académie des Sciences, comme des principes?

Il faut sans doute se creuser fortement la tête pour pouvoir amener les choses à ce point; mais ne vaudroit-il pas mieux ne pas raisonner que de conduire à de tels résultats, à supposer qu'ils soient la conséquence directe de vos raisonnemens?

Mais que ces paroles enfilées sont loin de conduire

au but! Qu'eſt-ce en effet qu'une tonique qui ſe donne les airs d'en choiſir une autre pour un ton où elle ne doit jouer que le rôle de ſecondaire & de modale, & qui conſerve une ſupériorité réelle ſur cette tonique, de ſon choix, malgré la ſubordination néceſſaire à ſon rôle de médiante?

Qui peut lui donner une telle miſſion, & par quel pouvoir naturel pourroit-elle s'impoſer à elle-même une pareille tâche, & trouver le moyen de la remplir?

Convenez que tout cela eſt abſurde, & que le grand Rameau, qui ne vouloit pas s'écarter des lois de la nature, s'eſt éloigné à la fois des lois de l'harmonie & du raiſonnement.

(Voyez à l'article Système de M. de Momigny, ce qui concerne le mode mineur.)

C'eſt ſans doute pour mettre le comble à vos audacieuſes prétentions, que vous avez oſé propoſer ce que vous nommez le *double emploi*.

Pouvez-vous bien regarder *fa la ut ré* comme un accord fondamental? Comment reconnoître un degré harmonique direct dans *ut ré*, qui n'eſt qu'un degré mélodique s'il eſt direct, & renverſé s'il eſt harmonique?

Cette ſixte ajoutée n'ajoute qu'une ſuppoſition gratuite à votre *ſyſtème* défectueux; car rien au monde ne peut faire qu'*ut ré* ſoit d'un degré harmonique direct, & par conſéquent que *fa la ut ré* ſoit un accord fondamental, puiſque la condition eſſentielle, pour qu'un accord ſoit fondamental, eſt qu'il ne contienne aucun intervalle renverſé.

Rameau.

Vous prétendez donc que lorſque l'accord *ré fa la ut* ſe ſauve par *ut mi ſol*, ce ſoit le *ré* qui ſoit ſa note fondamentale, comme lorſqu'il ſe réſout par *ſol ſi ré?*

Momigny.

Pourquoi pas? Croyez-vous que, parce qu'il vous eſt venu dans la tête de penſer que la baſſe fondamentale ne pouvoit deſcendre ni monter d'un ſeul degré, tout, dans le *ſyſtème* muſical, s'eſt arrangé pour juſtifier une telle erreur?

Non-ſeulement chaque accord de ſeptième a deux réſolutions différentes, mais juſqu'à ſix, ſans que ces divers emplois leur donnent à chacun ſix origines ou ſix baſſes fondamentales différentes.

Pourquoi ne donnez-vous pas une autre baſſe fondamentale à *ſol ſi ré fa*, lorſqu'il eſt ſauvé par *la ut mi*, que lorſqu'il eſt ſauvé par *ut mi ſol?*

Rameau.

C'eſt que la cadence rompue eſt une exception à la règle.

Momigny.

Pourquoi ne faites-vous pas de même une exception à la règle de *ré fa la ut*, *ut mi ſol ut?*

Sachez que tout principe qui ſouffre une exception n'eſt plus, dès-lors, un principe; car ſi une ſeule exception peut être admiſe, il n'y a point de raiſon pour n'en pas admettre cent. Ainſi toutes les fois qu'un principe ne s'applique pas naturellement à tout ce dont on le prétend la cauſe ou la ſource, c'eſt que ce principe eſt faux, quelqu'apparence de réalité qu'il préſente à l'égard d'un certain nombre d'objets ou de cas auxquels on l'applique.

Frappé du phénomène de la réſonnance du corps ſonore qui vous faiſoit entendre *ut ſol mi*, vous
1 3 5
avez voulu faire ſortir de cette ſource unique tout le *ſyſtème* muſical; ce deſſin eſt celui d'un grand-homme: il s'agit d'examiner ſi c'eſt la nature qui s'eſt refuſée à ſon accompliſſement, ou ſi c'eſt vous, ô Rameau! qui n'avez pas ſu le faire jaillir de cette ſource harmonique.

C'étoit trop peu pour vous que de voir dans *ut mi ſol* l'accord parfait majeur de la tonique; vous avez penſé que ce phénomène étoit le mot de la grande énigme que vous cherchiez à deviner depuis longtemps; & vous vous êtes occupé à faire découler tout le *ſyſtème* muſical de cette ſource naturelle. Comme *ut mi ſol* ne pouvoit être qu'une indication du *ſyſtème*, & non le *ſyſtème* tout entier, vous avez ſuppoſé à *ſol* la même puiſſance qu'à *ut*, & vous avez eu *ſol ſi ré*.

Vous avez enſuite ſuppoſé cette même faculté à *fa*, & vous avez eu *fa la ut*. Or, comme les accords *fa la ut*, *ut mi ſol* & *ſol ſi ré* contiennent entr'eux trois les ſept cordes qui compoſent la gamme des Anciens; votre baſſe fondamentale s'eſt gravement placée au-deſſous de cette gamme, le premier des ſept eptacordes, comme en étant la ſource, l'interprète & la juſtification.

Si	*ut*	*ré*	*mi*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la.*
Sol	*ut*	*ſol*	*ut*	*ut*	*fa*	*ut*	*fa.*

Mais en quelle qualité admettez-vous *ſol* & *fa* à concourir avec *ut*, à fonder, à ſoutenir & à expliquer la gamme?

Sol & *fa* ſont-ils là comme le générateur lui-même, comme l'*ut*, enfin, en qualité de toniques?

Rameau.

J'admets la quinte *ſol* comme dominante en deſſus, & *fa* comme dominante en deſſous; le *ſol* comme étant l'un des deux ſons qui ſe font entendre avec *ut*; *fa*, comme ſe diviſant pour former l'uniſſon de cet *ut*, & frémiſſant quand le générateur *ut* réſonne, & par ſes ordres.

MOMIGNY.

De ce que *sol* se trouve dans *ut mi sol*, s'ensuit-il que vous ayez le droit de faire de cette corde une génératrice, & d'en introduire les deux enfans *si* & *ré* dans le ton & dans la famille d'*ut* son générateur?

Si c'est comme l'un des deux harmoniques d'*ut* que vous l'admettez à concourir à la fondation du *système*, pourquoi *mi*, qui est le second harmonique de cet *ut*, ne vient-il pas immédiatement concourir, par sa progéniture *sol* ♯, à ce même œuvre?

Vous lui préférez le *fa*, avec raison, non parce qu'il a le droit de passer avant *mi*, mais parce que la gamme l'appelle, lui & sa progéniture *la*, avant le *sol* ♯, enfant de ce *mi*.

Le simple frémissement de la corde *fa*, qui ne s'ébranle point comme *fa*, mais comme unisson d'*ut*, n'apportant dans la gamme, en qualité d'*ut*, aucune corde qui ne donne l'*ut* lui-même, vous recourez à ce *fa* aussi inutilement pour la confection du *système*, qu'outrageusement pour le *mi*, auquel vous faites ainsi un passe-droit; à moins que, violant tous les principes à la fois, vous ne preniez *fa* lui-même & *la*, sans vous embarrasser du comment, ne vous occupant que du pourquoi seulement; ce pourquoi étant que vous en avez besoin, soit pour terminer la série des sept notes, *ut mi sol si ré*, à laquelle il manque le *fa* & *la*, soit pour donner une basse fondamentale à *fa* & à *la*, d'une gamme trouvée avant vous, qui ne naît point de votre principe, mais qui fait la loi à votre *système* au lieu de la recevoir de vous, & de ce principe que vous invoquez à si hauts cris.

Pourquoi ne pas admettre tout simplement que le *système* diatonique vient de la progression triple *fa la ut*, *ut mi sol* & *sol si ré*, & qu'il se renferme dans ces trois termes?

Vous n'auriez plus besoin alors de vous tourmenter de cent manières différentes, & d'appeler à chaque instant une nouvelle supposition gratuite au secours d'un *système* qui s'écroule de toute part.

Mais je termine ici cet entretien, car je ne dois donner complétement mon secret qu'à l'article de mon SYSTÈME, où je reviendrai sur celui de Rameau.

(*De Momigny.*)

SYSTÈME DE L'ABBÉ JAMARD. Ballière ayant essayé une Théorie de la musique, fondée sur les données du corps sonore, prises d'un cor de chasse, l'abbé Jamard a cru pouvoir ourdir un *système* d'après ces mêmes données.

Il convient de l'entendre & de lui laisser exposer ses idées avant de les combattre; ces idées ne pouvant être mieux exprimées que par lui-même, ce sont ses propres mots qui vont les faire connoître.

« Depuis plusieurs années nous nous flattons en » France qu'un de nos compatriotes a découvert les » vrais principes de l'harmonie (1). L'auteur célèbre » de cette découverte, celui des musiciens dont la » France doit se glorifier, comme ayant le mieux » réussi dans la pratique de son art, Rameau pré- » tend que la basse fondamentale est le principe de » la mélodie, & que l'harmonie suggère la mélodie.

» La mélodie a donc dû gagner à la découverte » des principes de l'harmonie: la plus belle harmonie » doit donc suggérer la mélodie la plus agréable, ou » plutôt les vrais principes de l'harmonie doivent être » également les principes de la mélodie. Il est donc » à présumer que la musique de nos compatriotes » qui ont étudié cette théorie, doit être supérieure » à celle dont les compositeurs n'ont pas été imbus » des mêmes principes. »

L'abbé Jamard raisonne ici en homme qui ne connoît pas l'art, & qui conclut que la grammaire d'une langue doit rendre les discours de cette langue plus parfaits, au lieu d'en conclure seulement que celui qui en possède les vrais principes, s'explique plus nettement ce que sont les parties d'un discours, parce qu'il les distingue mieux les unes des autres.

Cependant si, par les principes d'un art ou d'une langue, on entendoit la connoissance parfaite de tout ce que cet art ou cette langue renferme, il est certain qu'on ne pourroit posséder cette science immense sans qu'elle ne servît à produire d'excellens ouvrages, soit dans l'un, soit dans l'autre.

Mais qu'est toute la théorie de Rameau, déduite du *système* de la basse fondamentale, auprès de cette science générale; car je ne comprends pas seulement dans cette science la seule connoissance des mots, mais la conscience pleine & entière des choses?

« Cependant, écoutons nos concerts, nous serons » surpris de n'entendre d'autre musique que celle que » les Italiens nous ont apportée de leur pays, & dont » les compositeurs n'ont pas eu la plus légère idée » de ces principes. Consultons les deux hommes les » plus en état de nous éclairer sur la valeur de la mu- » sique faite par les Français; demandons à M. d'A- » lembert & à M. Rousseau ce qu'on doit en penser; » ils nous répondront l'un & l'autre que *nous n'avons* » *pas de musique*: que ce que nous appelons *musique* » n'est que du bruit, & rien de plus; tous les deux » nous diront que la musique est un art particulier » aux Italiens, & qu'il n'y a aucun moyen de com- » paraison entre leurs compositions & les nôtres. »

On doit excuser un amateur qui va proposer la gamme du cor de chasse pour la vraie échelle musicale, de parler ainsi de la musique française, & surtout en s'appuyant, comme il le fait, sur Rousseau & d'Alembert; mais il faut cependant relever la fausseté & l'inconvenance de ces propos que l'orgueil & la mauvaise humeur ont fait tenir à J. J. Rousseau.

(1) C'est en 1769 que parloit ainsi l'abbé Jamard.

Cette musique françaiſe, qui n'étoit que du bruit, ſelon Rouſſeau, n'étoit que de la muſique italienne ſurannée; car, un ſiècle plus tôt, les morceaux de Lulli & de Rameau euſſent été trouvés très-frais en Italie, & euſſent pu paſſer, à peu de choſe près, pour italiens.

Les accords de cette muſique, une partie de ſa mélodie, ſont encore & ſeront toujours de miſe; que dis-je? il n'eſt pas une meſure qui n'en puiſſe être conſervée en la faiſant précéder ou ſuivre d'une manière différente; ainſi ce ne ſont pas les principes qui ont changé, c'eſt l'art qui s'eſt étendu, le goût qui s'eſt perfectionné, ſans que l'art ſoit un autre art, ni même le goût un autre goût.

« Faudra-t-il donc conclure que la ſcience de la » muſique eſt pour nous, mais que l'art appartient » tout entier aux Italiens? Quoi! ſeroit-il naturel de » croire que la théorie ne puiſſe point ſubſiſter avec » la pratique?

» Les Italiens, ſans s'aſtreindre à l'obſervation ri- » goureuſe d'aucun précepte, en ne conſultant que » leur oreille, ou en ne ſuivant que les mouvemens » de leur cœur, font de la muſique; & nous qui, » par-deſſus eux, avons encore des principes, nous » n'en pouvons faire; n'eſt-ce pas encore une preuve » que nous avons les principes de trop? »

Qui avoit dit à l'abbé Jamard que les Italiens ne ſuivoient rigoureuſement aucun précepte? ſont-ce ſes propres connoiſſances?

Alors elles auroient été extrêmement foibles & erronées.

Sont-ce des inſinuations étrangères? Il a été mal inſtruit; car pour former un morceau de muſique quelconque, ſi l'on peut ſe paſſer de la connoiſſance du *ſyſtème* de la baſſe fondamentale, n'en eſt-il pas d'indiſpenſables pour ſe renfermer dans un ton principal, pour donner de la ſuite aux diverſes cadences ou propoſitions, pour former des périodes & les enchaîner? ne faut-il pas un aſſujettiſſement néceſſaire à des règles que l'on ne peut enfreindre? & s'il ſuffit, pour parvenir à tout cela, de conſulter ſon oreille, c'eſt-à-dire, ſon jugement, c'eſt qu'il ſuffit également de conſulter le raiſonnement, quand il eſt exercé à un point ſuffiſant, pour ſavoir compoſer un diſcours ou une pièce de poéſie; car ce n'eſt ni la grammaire ni la rhétorique d'un livre appris par cœur qui font l'écrivain ou le compoſiteur, mais celles qu'il a dans ſon entendement, & qui s'uniſſent à ſon génie & à ſa ſenſibilité pour guider l'un & l'autre.

« Car, puiſqu'il y a en France des hommes qui » ſavent ſentir & exprimer ce qu'ils ſentent auſſi bien » qu'en Italie, n'eſt-il pas vraiſemblable que ces » hommes feroient de la muſique auſſi bien que les » Italiens, s'ils vouloient s'en tenir au petit nombre » de règles que les maîtres ont coutume de donner » en Italie à leurs élèves, & ne conſulter d'ailleurs » que leur cœur & leur oreille?

» Mais ces principes ne ſont de trop, ſans doute, » que parce qu'ils ne ſont point les vrais principes » de l'harmonie; que parce qu'à la véritable théorie » de la muſique, on en a ſubſtitué une purement » arbitraire, qui peut avoir quelque choſe de com- » mun avec la véritable, mais à laquelle on a ajouté » un grand nombre de règles qui lui ſont abſolument » étrangères; car, puiſqu'au lieu de conduire le » muſicien vers le but auquel il doit tendre, ces prin- » cipes l'égarent continuellement de manière à l'em- » pêcher d'y parvenir jamais, il me paroît très-rai- » ſonnable de les regarder comme faux, & par » conſéquent de les rejeter. »

Ne ſembleroit-il pas, d'après cela, que la baſſe fondamentale empêcheroit de faire de la muſique, & de la bonne muſique?

Ce *ſyſtème* n'a point ôté le génie & le goût à ceux qui en avoient, non plus qu'il n'en a donné à ceux qui n'avoient ni de l'un ni de l'autre.

Il faut être bien ignorant ou de bien mauvaiſe foi pour dire que le *ſyſtème* de Rameau, tout faux qu'il eſt en général, ait pu nuire à la pratique de la muſique. Il a pu faire perdre du temps & caſſer la tête à bien des muſiciens; mais c'eſt là tout le ſeul dommage qu'il a pu occaſionner, ainſi que tous les autres *ſyſtèmes* qui s'écartent plus ou moins de la vérité.

« Telles ſont, dit l'abbé Jamard, les objections » principales que je me ſuis faites pendant long-temps » contre le *ſyſtème* de M. Rameau, & pour leſ- » quelles je n'oſois me laiſſer entraîner par l'autorité » des hommes les plus célèbres, qui, pour la plupart, » me paroiſſoient avoir adopté ce *ſyſtème* ſans beau- » coup de modifications. Je ne pouvois pas même » croire qu'il fût poſſible de former une théorie de » la muſique dans laquelle on ne fût pas obligé » de multiplier les *analogies*, les *transformations*, » les *convenances*, pour ſatisfaire la raiſon, autant » qu'il eſt poſſible, dans l'explication des phéno- » mènes, de même que M. Rameau a été ſouvent » obligé de le faire; ce que M. d'Alembert aſſure » qu'il reconnoiſſoit lui-même.

» Cependant, en liſant avec attention la *Théorie* » *de la muſique* de M. Ballière, j'ai été fortement » frappé de l'échelle des ſons qu'il propoſe comme » la ſeule naturelle. Elle me parut d'une régularité » parfaite & d'une ſimplicité admirable.

» D'ailleurs, me diſois-je, le plaiſir muſical a ſon » origine dans la nature; non-ſeulement tous les » hommes, mais la plupart des êtres animés y paroiſ- » ſent ſenſibles; ce plaiſir doit donc avoir auſſi ſes » lois dans la nature. Mais ces lois, quelles ſont- » elles?

» Un cor de chaſſe, dont les ſons ne peuvent va- » rier au gré de l'artiſte qui le conſtruit, ni au gré » du muſicien qui en joue, s'il n'en altère les ſons en » en bouchant plus ou moins le pavillon, doit nous » l'apprendre. »

Or, comme la gamme du cor de chaſſe, la réſonnance du corps ſonore & la diviſion régulière du monocorde ſont au fond une ſeule & même choſe, ou trois manières différentes d'arriver aux mêmes réſultats, il s'enſuit que le *ſyſtème de l'abbé Jamard* n'eſt autre choſe que le *monocordiſme*.

En voici l'échelle :

1	2 (*)	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
UT	*ut*	*ſol*	*ut*	*mi*	*ſol*	*za*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*za*

15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
ſi	*ut*	#	*ré*	#	*mi*	#	*fa*	#	*ſol*	#	*la*	#	*za*	#	*ſi*

31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
#	*ut*	#	#	#	*ré*	#	#	#	*mi*	#	#	#	*fa*	#	#

47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62
#	*ſol*	#	#	#	*la*	#	#	#	#	*za*	#	#	*ſi*	#	#

63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78
#	*ut*		#		#		#		*ré*		#		#		#

79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94
	mi		#		#		#		*fa*		#		#		#

95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107
	ſol		#		#		#		*la*		#	

108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119
#		#		*za*		#		#		#	

120	121	122	123	124	125	126	127	128.
ſi		#		#		#		*ut.*

« Ce qui doit frapper d'abord dans notre échelle, » c'eſt que tous les intervalles, formés par deux ſons » immédiatement voiſins, décroiſſent comme les lon- » gueurs des cordes.

» Les deux premiers ſons forment *une octave*.

» Le deuxième & le troiſième, *une quinte*.

» Le troiſième & le quatrième, *une quarte*.

» Le quatrième & le cinquième, *une tierce ma- » jeure*.

» Le cinquième & le ſixième, *une tierce mineure*.

» Le ſixième & le ſeptième, *une tierce moindre*.

» Le ſeptième & le huitième, *za ut*, une tierce » minime. »

Ici l'abbé Jamard eſt conſéquent, en appelant *za ut* ou *ſi* ♭ *ut* une tierce, parce que, d'après ſa manière de voir, il conſidère *za* non comme un *ſi* baiſſé d'un grand ſemi-ton, mais comme une note qui n'a rien de commun avec *ſi*; de façon que de *za* à *ut* il y a, ſelon lui, trois degrés *za ſi ut*, ce qui fait que *za* eſt une tierce au-deſſous d'*ut*.

« Dans la gamme des muſiciens il n'y a que ſept » notes; il y en a huit dans la nôtre. Nous devrions » donc appeler *une neuvième*, ce que les muſiciens » appellent *une octave*; mais en changeant les termes » uſités, nous nous expoſerions à n'être point en- » tendus. Ainſi nous continuerons à nous ſervir du » mot *octave* dans ſon acception reçue.

(1) *Nota.* Dans 2 il ne faut voir que 1/2; dans 3, 1/3, & ainſi de ſuite, tous ces nombres étant des fractions de l'unité, qui eſt le ſeul nombre entier.

» Après la tierce minime *za ut*, vient la ſeconde » majeure *ut ré*, de 8 à 9; puis le ton mineur *ré mi*, » de 9 à 10; puis le ſemi-ton majeur de *mi* à *fa*, & » ainſi de ſuite. »

N'eſt-ce pas pour ſe tirer d'un pas difficile, que l'abbé Jamard a dit ici *& ainſi de ſuite?*

En effet, il ne me paroît pas que la nature ſoit parfaitement fidèle au décroiſſement progreſſif après *mi fa*, puiſqu'il vient *fa ſol* & *ſol fa* qui y dérogent.

Voilà comme les faiſeurs de *ſyſtème* ſautent à pieds joints par-deſſus les difficultés qui les arrêtent.

« Cette décroiſſance doit être démontrée pour tous » ceux qui ont des yeux; car les tons étant exprimés » comme les quotiens d'une même corde diviſée par » la ſuite naturelle des nombres, tous les diviſeurs » étant différens, tous les quotiens le ſont auſſi.

» Les cordes doivent diminuer à chaque diviſion, » parce que les diviſeurs vont toujours en augmen- » tant; &, par conſéquent, les intervalles doivent » toujours ſe rapprocher de manière même à ſe con- » fondre à une certaine diſtance.

» Ariſtoxène prétendoit que tous les tons de la » gamme devoient être égaux. Pythagore ſoutenoit » que s'il devoit y avoir des tons égaux dans le » *ſyſtème*, il devoit auſſi y en avoir d'inégaux. Nous » diſons plus : il ne doit pas y avoir deux tons égaux » dans le *ſyſtème*.

» Si le premier intervalle d'un ton eſt $\frac{8}{9}$, tel que Py- » thagore l'a aſſigné, tous les autres doivent aller en » décroiſſant, & pas un ne doit être égal à aucun des » précédens ni des ſuivans. »

Voilà qui eſt conſéquent au principe adopté par l'abbé Jamard, mais qui eſt une déviation manifeſte du *ſyſtème* muſical.

« Ce n'eſt point l'oreille qu'il faut conſulter dans » cette queſtion. »

Il eſt certain qu'il faut bien s'en garder ſi l'on veut avoir gain de cauſe dans une ſemblable affaire.

« Elle eſt abſolument incapable d'en juger. »

L'abbé Jamard fait bien de récuſer un juge qui le condamneroit ſi hautement; & il avertit par-là que ſon *ſyſtème* n'eſt pas fait pour ceux qui ont de l'oreille, mais uniquement pour ceux qui raiſonnent & qui n'entendent point.

C'eſt une aſſez drôle de choſe qu'un *ſyſtème* muſical qui, pour première condition, exige qu'on n'ait point d'oreilles.

« Notre aſſertion ne peut être appuyée que ſur des » preuves tirées des expériences qui peuvent y avoir » rapport, ou ſur des inductions tirées des choſes » analogues.

» Puiſque, dans notre échelle, tous les intervalles » vont en diminuant, & que toutes les octaves ſont » exactement

» exactement semblables entr'elles, il s'ensuit que » chaque nouvelle octave doit acquérir de nouvelles » notes, & par conséquent que l'on doit compter dans » chacune un plus grand nombre d'intervalles que » dans les précédentes.

» On voit effectivement que, dans la première de » toutes les octaves, il n'y a que l'octave $\overset{ut}{1}\ \overset{ut.}{\frac{1}{2}}$

» Dans la seconde, deux: *ut sol ut*, 2 3 4.

» Dans la troisième, quatre: 4 5 6 7 8.

» Dans la quatrième, huit: 8 9 10 11 12 13 14 » 15 16.

» Dans la cinquième, seize.

» *En général, toutes les notes qui arrivent pour la* » *première fois dans l'échelle, & que les musiciens ont* » *coutume d'appeler* notes de passage, *ne portent point* » *leur quinte juste dans la première octave où elles se* » *trouvent; mais elles obtiennent ce privilége dans* » *les octaves suivantes.*

» Ainsi les notes suivantes *mi* & *za*, qui se trouvent » pour la première fois dans la troisième octave, n'y » portent point leur quinte juste, mais dans l'octave » qui suit. »

Ré, *fa*, *la* & *si* paroissant pour la première fois dans la quatrième octave, n'ont leur quinte juste que dans la cinquième.

« *Chaque note porte sa tierce majeure juste deux* » *octaves après celle où elle paroît pour la première* » *fois.* »

On peut donc considérer l'échelle du monocorde comme étant composée d'une infinité d'autres échelles, qui se forment successivement l'une sur l'autre à certains intervalles déterminés.

« On peut regarder la quatrième octave de l'échelle » du monocorde comme représentant la gamme des » Modernes, à laquelle on n'a fait que les moindres » changemens possibles pour la rendre régulière. »

C'est la proposition inverse qui est vraie, car cette échelle du monocorde est sensiblement fausse. Aussi cette dernière ne sera-t-elle jamais que la gamme de ces philosophes qui, n'ayant point d'oreilles, n'ont rien qui les empêche d'adopter comme vrai ce qui est anti-musical.

C'est là le cas où se trouvent Baillère, Jamard & Feytou. Ce dernier n'a été que le plus hardi répétiteur des erreurs philosophiques ou monocordiques des deux premiers.

Voyez, d'après ce qui suit, comme l'on est accommodant, quand la justesse de l'oreille ne vous fait pas tenir, malgre vous, à la justesse des intervalles.

« Ces changemens ne consistent que dans l'altéra- » tion des deux notes *fa* & *la*; mais ces deux notes » sont les moins essentielles au ton principal; ce sont » celles qui font le moindre effet dans les modes.

» *D'ailleurs, cette altération n'est environ que d'un* » *quart de ton, dont l'une est haussée & l'autre baissée.* »

Ce n'est donc rien qu'un quart de ton environ sur une intonation? Quel musicien, grand Dieu!

Aussi n'est-ce pas le musicien que nous prenons la peine d'entendre dans l'abbé Jamard, c'est le philosophe & le dialecticien, & même l'homme de génie.

« Ce qui certainement ne doit rien diminuer de la » facilité de l'intonation dans les notes si éloignées de » la principale. »

Je défie un vrai musicien d'entonner ces fausses intonations; & quant aux autres, s'ils y tombent parfois & par mégarde, lorsqu'ils faussent, il leur seroit plus impossible encore de les prendre, avec précision, à volonté.

« Pour ce qui est de l'addition de la note *za*, bien » loin que cette note rende la gamme plus difficile à » entonner, elle la rend au contraire plus facile. »

Oui; si ce *za*, qui est un *si*♭ & non un *la*♯, étoit juste, il seroit sans doute plus facile à entonner dans *fa sol la si* que le *si* naturel; mais comme il est trop bas, ce n'est qu'en déviant, en faussant, qu'on peut y tomber, & il n'est pas donné à tout le monde de fausser.

« M. de Béthizy, après avoir dit qu'*ut ré mi fa sol* » *la si ut* ne forment point un chant inspiré par la » nature, ajoute:

» Ce que je dis pourra surprendre bien des per- » sonnes accoutumées, par habitude & par préven- » tion, à regarder l'octave d'*ut* comme le chant le plus » naturel & le plus simple de tous.

» Mais que ces personnes quittent leur préjugé, » qu'elles entonnent posément cette octave, tout leur » paroîtra doux exclusivement; mais le *si* leur paroî- » tra dur. »

Sans doute que si l'on présente le faux tétracorde *fa sol la si* à l'oreille, elle le rebutera; mais si on lui présente *sol la si ut* après *ut ré mi fa*, l'oreille l'acueillera très-bien.

« Qu'elles recommencent l'octave, & qu'elles en- » tonnent *si*♭ à la place de *si* naturel, le *si*♭ leur » paroîtra doux comme les autres notes.

» Mais le *si*♭ n'est pas du mode d'*ut*. »

Sans doute que les notes *ut ré mi fa sol la si*♭, qui forment l'échelle de la dominante, & non celle de la tonique, comme *ut mi sol si*♭, sont la septième de la dominante de *fa* & non l'accord de septième *diatonique* de la tonique en *ut*; sans doute, dis-je, que ces notes n'ont rien que de facile à entonner; mais ce n'est pas une raison pour mettre le ton de *fa* dans celui d'*ut*.

JAMARD.

Cela ne met pas le ton de *fa* dans celui d'*ut*, puis-

que je vous propose ce *za* comme une huitième note diatonique du ton d'*ut*.

MOMIGNY.

Une huitième note !

JAMARD.

Oui ; il faut bien qu'on l'adopte, puisque la quatrième octave du monocorde donne *ut ré mi fa sol la za si ut*.

MOMIGNY.

Je ne me dissimule pas que vous paroissez appuyé ici sur la nature & sur le raisonnement ; mais pour vous ouvrir les yeux sur l'erreur où vous êtes, malgré ces belles apparences, il suffira de voir pourquoi il n'y a que sept notes.

Ce n'est point parce qu'il n'y a que sept intervalles diatoniques entre *ut* & son octave, qu'il n'y a que sept notes, puisque vous m'en faites voir huit dans
8 9 10 11 12 13 14 15 16
ut ré mi fa sol la za si ut de l'échelle du monocorde ; mais c'est que le *système* musical n'est fondé que sur une suite de quartes ou de quintes justes, qui est arrêtée à la septième quinte par la fausse quinte que forme la septième note avec la première.

EXEMPLE *des sept quintes prises en descendant*.

SI *mi*, *mi la*, *la ré*, *ré sol*, *sol ut*, *ut* FA, FA SI.

Or, *si mi la ré sol ut fa* donne donc le *système* diatonique en entier, puisque *fa*, qui est le septième terme, atteint, & au-delà, par sa quinte juste qui seroit *si*♭, le *si* qui est le premier terme ; d'où il suit qu'il faut s'arrêter à ce terme, & adopter la fausse quinte *fa si*, comme rattachant la fin au commencement, & donnant une quinte sensible au ton, laquelle est différente des six autres, qui sont toutes égales & justes.

JAMARD.

Ces raisons, fort bonnes, sans doute, n'empêchent pas qu'il n'y ait neuf termes de 8 à 16 inclusivement.

MOMIGNY.

Laissez-moi achever mon raisonnement, & vous verrez disparoître cette huitième note qui vous tient justement au cœur, d'après l'idée que vous en avez.

Ce qui vous fait illusion ici, c'est qu'à l'exemple de tous les monocordistes, vous êtes parti d'*ut* pour interpréter l'échelle du monocorde ou de la résonnance du corps sonore, & que, pour être d'accord avec cette échelle ou cette résonnance, il faut au contraire partir de la *dominante* & non de la tonique.

Sol,	*sol*	*ré*,	*sol*	*si*	*ré*	*fa*,	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*.
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

Il faut donc voir dans cette échelle :

1°. Un *sol*, dominante du ton d'*ut* & son octave, *sol sol*.

2°. La quinte *sol ré*, *sol ré sol*.

3°. *Sol si ré fa*, accord de septième de la dominante, & *sol la si ut ré mi fa*, qui est mélodie de cette harmonie *sol si ré fa*.

Si vous y voyez, au contraire, *ut ré mi fa sol la si*♭ *ut*, & que vous regardiez ces cordes comme appartenant au ton d'*ut*, alors cette nature que vous consultez comme ordonnée & conséquente dans sa marche, ne vous donnera plus de suite les sept cordes diatoniques, mais s'interrompra dans l'enfantement auguste de ces premières cordes, pour en jeter une chromatique à travers, comme quelqu'un qui ne sait ce qu'il fait, & qui agit contre les lois du jugement & sort de la voie directe pour en prendre une oblique.

Si la corde que vous nommez *za* n'étoit pas une des sept cordes diatoniques, est-ce que la nature la donneroit au septième & au quatorzième terme, 7 & 14 ? Et si le *si* 15 étoit l'une de ces cordes, la verroit-on arriver si tard en *ut*, & après que *za* ou *si* bémol a pris deux fois sa place ?

Cessez donc d'accuser injustement la nature d'une faute dont vous ne la croyez coupable que parce que vous interprétez mal ce qu'elle dit.

Est-ce sa faute si, quand elle vous dicte *sol sol ré sol si ré fa sol la si ut ré mi fa*, vous écrivez *ut ut sol ut mi sol si*♭ *ut ré mi fa sol la si*♭ ?

De ce qu'il n'y a que sept notes, de ce qu'il n'y a que sept cordes diatoniques possibles dans chaque ton, comme le prouve *si mi la ré sol ut fa* ou *fa ut sol ré la mi si*, dont la quinte juste du dernier terme commence le genre chromatique, il s'ensuit nécessairement que la dictée du monocorde ou de la résonnance du corps sonore écrite en *ut* est *sol sol ré sol si ré fa sol la si ut ré mi fa* ; mais il ne s'ensuit pas que toutes les données du corps sonore & tous les degrés de l'échelle du monocorde soient justes.

Il est évident, au contraire, que l'intention de la nature est que nous n'admettions, *comme canoniques*, que la proportion double & la proportion triple, d'où naissent les progressions qui forment le *système* musical tout entier.

Les chercher avec les monocordistes dans toute l'étendue de l'échelle qui est placée au commencement de cet article, c'est renoncer à écouter la conscience musicale qui en condamne les termes 11, 13 & 14, comme n'étant point de l'échelle musicale.

Puisque vous observez très-bien vous-même que, quelque degré de certitude que tel raisonnement que ce soit paroîtroit donner à votre assertion, il faudroit cependant y renoncer si l'expérience lui étoit absolument contraire, il faut bien faire le sacrifice de votre hypothèse, l'oreille se prononçant formellement contr'elle.

Nous allons cependant vous entendre sur la mesure, où vous présentez quelques aperçus nouveaux dont on ne vous a point assez tenu compte.

JAMARD.

La mesure étoit depuis très-long-temps, pour moi, un objet inquiétant. Aucun musicien ne pouvant m'en rendre compte, j'ai imaginé qu'elle pouvoit résulter des mêmes proportions que l'échelle qui sert de base à mon *système*, & qui n'est autre chose qu'une corde divisée selon la suite des nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, &c.

Je suppose que l'entier 1 exprime une ronde, *ut* & *sol*, 2, 3, deux blanches; *ut mi sol za*, 4, 5, 6, 7, quatre noires; & enfin *ut ré mi fa sol la za si*, ou 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 & 15, huit croches.

EXEMPLE.

4	UT *ré mi fa sol la za si*	huit	croches.
3	UT *mi sol za*	quatre	noires.
2	UT *sol*	deux	blanches.
1	UT	une	ronde.

En laissant aux deux notes de l'échelle harmonique la valeur que nous avons donnée, il ne seroit pas possible d'expliquer comment la mesure à trois temps se fait sentir aussi régulièrement que la mesure à quatre temps; mais si l'on altère ces valeurs, alors on trouvera que les impressions que nous éprouvons dans la mesure à trois temps, peuvent se déduire des mêmes raisons que la mesure à quatre temps ou à deux.

EXEMPLE.

Doubles croches.

Sol	*la*	*za*	*si*	*ut*	#	*ré*	#	*mi*	#	*fa*	#.
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Croches.

Sol	*za*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*.
1	2	3	4	5	6

NOIRES.

Sol	*ut*	*mi*.
1	2	3

MOMIGNY.

Voilà certainement une idée mère & vraiment philosophique, que Feytou a copiée, ainsi que tout le reste de votre *système*, sans vous nommer; ce qui est injuste & ingrat. Nous attendrons, pour apprécier cette idée à sa juste valeur, que nous l'ayions comparée à celle qu'elle a fait naître à l'abbé Feytou, & que nous l'ayions confrontée avec notre SYSTÈME. (Voyez l'article suivant.) (*De Momigny*.)

SYSTÈME DE FEYTOU. Voici, parmi les Modernes, le second des monocordistes absolus, ou le troisième, si l'on compte Baillère.

Le *Système de l'abbé Feytou* n'est que celui de l'abbé Jamard, différemment présenté. Son échelle est la même que celle de Jamard, puisque l'une & l'autre sont celle que produit la division du monocorde, opérée par la suite des nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, &c., jusqu'à 64, & jusqu'à l'infini.

Mais le septième terme de cette échelle, qui est nommée *za* par Jamard, est nommée *ıv* par Feytou.

Il renverse aussi le nom du onzième, qu'il nomme *af* au lieu de *fa*, & du treizième, qu'il nomme *ta* au lieu de *la*.

Il n'auroit fait que renverser le nom de *la*, mais ayant déjà fait du *za* ou *si* ♭ un *la* renversé, Feytou a été obligé d'appeler *ta* ce second *la*; en sorte que, dans sa nomenclature, il a deux sixtes dans la gamme; l'une sous le nom de *ta*, qui est le *la* $\frac{1}{13}$, & faux; & l'autre sous celui de *vı*, qui est le *si* ♭ ou le *za* de Jamard, qui est trop bas, & point de *fa*, mais un *vs* renversé, qui est le *fa* trop haut du monocorde $\frac{1}{11}$.

(Voyez la figure 40 dans les Planches du premier volume de cet ouvrage, & l'échelle de l'article précédent.)

Comparaison des deux échelles.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Jamard.	*Ut*	*ut*	*sol*	*ut*	*mi*	*sol*	*za*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*za*.
Feytou.	*Ut*	*ut*	*sol*	*ut*	*mi*	*sol*	*ıv*	*ut*	*ré*	*mi*	*sv*	*sol*	*ta*	*ıv*.

Ces deux monocordistes sont partis du même point; savoir, que le monocorde ou l'échelle ci-dessus est le vrai *système* musical, malgré ses défectuosités bien reconnues, & que signalent même les trois noms tronqués *al*, *af* & *ta*.

On remarquera qu'il n'arrive qu'à de foibles amateurs de musique de tomber dans de semblables pièges; car quelle que soit la démangeaison de créer un *système* que ressente un grand musicien, il n'ira pas s'embarquer sans restriction sur la gamme fausse du monocorde, parce qu'il ne peut admettre, *comme justes*, les intonations fausses des termes $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{11}$ & $\frac{1}{13}$; il est trop fortement retenu par son oreille pour pouvoir se mentir ainsi à soi-même & aux autres. Mais quand on n'est que raisonneur ou peu musicien, on cède sans peine à l'appât trompeur de cette échelle qui offre alors beaucoup de facilités, & l'on débite alors les absurdités les plus grandes avec une assurance d'autant plus forte, que l'on se croit appuyé sur la nature & la vérité.

C'est d'après cela que Feytou dit:

« Rameau sentoit bien le mérite de la basse fondamentale, lorsqu'il l'annonça comme l'unique boussole de l'oreille, comme le guide invisible du mu-

» ficien qui l'avoit toujours conduit dans fes productions, fans qu'il s'en fût aperçu. Cela eft abfolument vrai; mais il s'en faut de beaucoup que cela » foit démontré.

» Aveuglés par un préjugé d'artiftes, ni Rameau » ni Tartini n'osèrent penfer qu'il y eût dans la nature d'autre gamme que celle qu'ils avoient folfiée » dès leur enfance, ni d'autres règles que celles qu'ils » avoient pratiquées toute leur vie avec tant de » fuccès.

» De-là il arriva qu'au lieu de faire fortir immédiatement de la réfonnance du corps fonore le véritable *fyftème* harmonique, ils fe contentèrent de la » faire fervir à l'explication de quelques phénomènes » du *fyftème* moderne; encore leur tentative fut-elle » fi mal-adroite, que vingt ans après l'expofition de » leur découverte, Daniel Bernouilli nioit encore » que la réfonnance du corps fonore fût propre à » affeoir une théorie muficale.

» Pour avancer fans témérité une propofition auffi » hardie, il eût fallu s'affurer que ces deux célèbres » harmoniftes avoient déduit leur *fyftème* des conféquences primitives & immédiates de la réfonnance » du corps fonore. Or, c'eft ce que Bernouilli n'a » point fait.

» On verra dans les différens rapports fous lefquels » je vais confidérer la baffe fondamentale, que Rameau ni Tartini n'ont connu ni la nature, ni le » produit, ni les mouvemens des fons fondamentaux, ni la loi des préparations, falvations & fyncopes, ni le principe de la mefure, ni celui des » repos de la phrafe harmonique, ni le caractère du » mode en général, ni la diftinction des différens modes, ni l'origine des accords, ni la formation des » parties, ni la différence de la baffe continue à la » baffe fondamentale, & qu'ils ont fubftitué fans » raifon des rapports abftraits aux expériences fans » nombre que leur offroit la réfonnance du corps » fonore. »

Ne fembleroit-il pas, d'après cela, qu'une lumière brillante & pure va éclairer toutes les parties de la *Théorie de la Mufique*, & que l'abbé Feytou va enfeigner les accords & la compofition à Rameau & à Tartini?

Mais à la place de ce que ces deux grands muficiens ont enfeigné de vrai quant à la pratique, l'abbé Feytou va mettre des chofes monftrueufes, & à leurs erreurs théoriques, il va ajouter d'autres erreurs; mais fouvent d'une manière très-conféquente & très-raifonnée, ce qui n'empêche pas qu'elles n'infultent à la vérité.

Voici les grands axiomes de Feytou.

« *Un fon n'exifte point fans fes harmoniques. La* » *fenfation d'un fon eft donc inféparable de la fenfation* » *de tous fes harmoniques.* Or, tous les harmoniques, » entendus à la fois, repréfentant le fon fondamental, fimple en apparence & conféquemment non » diffonant, forment un tout confonnant.

» Un intervalle eft compofé de deux fons qui ont » chacun leurs harmoniques. La fenfation d'un intervalle fe réfout donc dans la fenfation de tous leurs » harmoniques.

» Les intervalles les plus confonnans font ceux qui » ont le plus d'harmoniques communs aux deux termes. (C'eft l'avis d'Eftève, qui a voulu fonder cette » théorie.) »

Examinons maintenant ces prétendus axiomes:

« Un fon n'exifte point fans fes harmoniques. »

Il eft vrai qu'un corps fonore réfonne prefqu'à la fois dans toute fon étendue & dans fes aliquotes principales, d'une manière fenfible à ceux qui ont l'oreille affez exercée pour démêler les divers fons qui compofent ce faifceau harmonieux. Mais, pour fe convaincre qu'un fon exifte indépendamment de fes harmoniques, quoique ceux-ci l'accompagnent toujours, il ne faut que remonter à la caufe du fon fondamental & à celle de chacun de fes harmoniques.

Pourquoi eft-il un fon fondamental très-fort, qui abforbe par fon effet dominant tous les effets acceffoires qui ont lieu pendant le fien, & à tel point que le vulgaire ne foupçonne pas même l'exiftence de ces autres effets?

C'eft que le corps fonore, mu dans toute fon étendue par la puiffance du corps qui le met en vibration, réfonne généralement alors en conféquence directe & immédiate de la commotion qu'il a reçue; & voilà comme fe forme le fon fondamental, qui n'a rien de commun avec ceux qui vont naître par fuite de cet ébranlement général.

Pourquoi eft-il des fons fecondaires beaucoup plus foibles & plus purs, nommés *harmoniques*?

Parce que la nature a formé les corps fonores de manière qu'ils ne peuvent être ébranlés dans leur totalité, fans que, par fuite de ce mouvement de vibration générale, ils ne vibrent d'eux-mêmes, 1°. dans chacune de leurs deux moitiés, ce qui produit l'octave; 2°. dans chacun de leurs tiers, ce qui produit la douzième, & ainfi de fuite. (Voyez Harmoniques.)

Or, de ce qu'à la fuite du fon principal, & à une fuite fi prochaine, qu'elle femble avoir prefque lieu au moment même que ce fon fondamental fe fait entendre, d'autres fons réfultent des différentes cordes que contient une corde, ou des différens corps fonores que contient un corps fonore, a-t-on le droit de conclure qu'un fon n'exifte point fans fes harmoniques?

Non, affurément; car il exifte fans eux & indépendamment d'eux, malgré qu'ils forment fa fuite ordinaire & comme inféparable.

Mais cette première proposition, sur laquelle les physiciens pourront tergiverser, & contre laquelle quelques-uns des plus savans se sont prononcés, *quant à présent*, fût-elle concédée à l'abbé Feytou, s'ensuivroit-il que *la sensation d'un son est inséparable de la sensation de tous ses harmoniques?*

Non, assurément; & en voici la preuve.

Il ne faut pas confondre la sensation d'un son fondamental avec celle de tous ses harmoniques, ni avec celle d'aucun de ces harmoniques. Elles sont autant de choses absolument distinctes, quoiqu'un son & ses harmoniques semblent naître presqu'en même temps, & ne former qu'une seule & même chose.

En confondant le son fondamental avec tous & chacun de ses harmoniques, l'abbé Feytou est parvenu à établir une suite d'erreurs monstrueuses, qu'il donne froidement pour autant de vérités bien démontrées.

Il ne faut donc, pour détruire ce qu'il a cru véritablement édifier, que distinguer tout ce qu'il s'est plu à confondre.

Un son n'existe point sans ses harmoniques, n'est une proposition vraie qu'autant que l'on ne veut dire par-là autre chose, sinon qu'une corde ne peut être mise en résonnance complète sans qu'après avoir vibré dans sa totalité, comme en un tout indivisé, & donné le son fondamental, elle ne vibre soudainement dans chacune de ses principales aliquotes, & *non dans toutes*, comme en autant de cordes différentes & séparées les unes des autres, & rendant des sons tous distincts l'un de l'autre, & beaucoup plus foibles que le fondamental, lequel est le seul entendu par la foule, & le seul en même temps dont il soit tenu compte en musique; le seul enfin que l'on désigne par une note, ou qu'on écrive.

Cette proposition n'énonçant alors que la propriété naturelle & reconnue d'une corde d'instrument, & ne renfermant rien de très-positif, est une proposition vraie.

Mais si l'on veut dépasser ces limites & que l'on veuille dire par ces mots, *un son n'existe point sans ses harmoniques*, que la sensation d'un son fondamental est inséparable de celle de tous les harmoniques & de celle de chacun d'entr'eux, alors cela devient une proposition fausse, & ce que l'on en conclut est nécessairement rejettable.

Il s'en faut bien que la sensation d'un son fondamental soit inséparable de celle de ses harmoniques. Elle est au contraire tellement séparable de ces divers sons & de chacun d'entr'eux, que la plupart des hommes & même des musiciens meurent sans avoir connoissance des sons harmoniques, & que les autres n'en distinguent ordinairement qu'un ou deux, rarement davantage, & plus rarement encore tous ceux qui se font entendre à une oreille très-délicate & très-exercée à saisir ces divers sons foibles & fugitifs.

Pour jouir de la musique, il n'est donc pas nécessaire d'avoir connoissance des harmoniques, ni par théorie ni par la sensation, des bons ou des mauvais accords qu'ils forment; mais, au contraire, il faut absolument que ceux qui entendent les harmoniques s'en distrayent, & s'occupent assez des autres sons pour ne pas entendre un seul de ses harmoniques mêlés parmi les sons principaux, sans quoi il en résulteroit des discordances telles que l'harmonie & le charme de la musique pourroient en être détruits, si ceux que l'on distinguoit étoient du nombre des mélodiques ou des dissonnances harmoniques contraires à la marche des sons notés.

Il m'est arrivé, & il m'arrive encore toutes les fois que je dirige fortement mon attention vers les harmoniques, de les distinguer à travers les sons principaux & d'être incommodé de leur sensation, en ce qu'elle détruit en partie ou contredit celle des sons principaux.

C'est surtout parce que, dans les sons nommés *harmoniques*, il en est plusieurs qui ne sont pas harmoniques ou des degrés de l'harmonie, & d'autres qui ne sont pas même de l'échelle de la mélodie, qu'il seroit affreux que l'on ne pût s'en distraire, & qu'il est absurde de vouloir qu'on puisse en avoir la sensation réelle & individuelle, sans que l'unité harmonique n'en soit détruite pour nous, & sans qu'il n'en résulte rien que de consonnant & de parfaitement concordant.

Il est faux qu'un son n'existe point sans ses harmoniques; car il lui suffit, pour exister, que la corde qui le produit résonne comme un tout dans sa totalité.

Si la corde s'en tenoit là, il est bien clair qu'elle ne rendroit qu'un son.

Pourquoi en rend-elle plusieurs?

C'est qu'après avoir résonné dans sa totalité, elle résonne dans chacune de ses moitiés, & successivement dans les autres aliquotes dans des temps si rapprochés, que l'on regarde comme simultanés ces divers harmoniques & ces différentes actions de la corde.

Il est doublement faux que *la sensation d'un son soit inséparable de la sensation de celle de ses harmoniques;* car on peut entendre l'un sans entendre aucun des autres; on peut toute sa vie entendre des sons fondamentaux sans entendre jamais aucun des sons harmoniques; car ce que j'appelle *entendre*, c'est avoir la perception & la sensation d'un son, & non pas savoir, sur la foi d'autrui, qu'il est des sons concomitans, & n'en avoir nullement la conscience par soi-même, & par ce qu'on en ressent.

Observation.

Ce que je nomme ici *sons fondamentaux* ne signifie pas ceux qui font l'objet de la basse fondamentale, mais tous ceux qui sont écrits ou notés, & dont on

tient compte dans l'harmonie ou dans la mélodie; & en un mot le son principal dont chaque corde porte le nom, & non les sons cachés au vulgaire, nommés *harmoniques*, qui accompagnent sourdement ceux-ci.

Cette proposition de l'abbé Feytou, *la sensation d'un intervalle se résout dans la sensation de tous leurs harmoniques de chacune des deux cordes qui produisent cet intervalle*, est encore plus monstrueuse que les deux précédentes, dont elle est la suite, surtout quand on en conclut que l'ensemble de tous ces harmoniques de l'une & de l'autre corde ne forme qu'un tout consonnant, quand l'intervalle est consonnant; car si l'unité est détruite dans la résonnance multiple d'une seule corde, à plus forte raison l'est-elle dans la résonnance multiple de deux de ces cordes.

Oui, s'il y a de l'unité dans la résonnance d'une seule corde, cette unité n'est simple que dans le son principal qu'elle rend.

Dès qu'on aborde le premier harmonique & le comprend avec ce son fondamental, cette unité se compose; elle se surcompose au second, au troisième, au quatrième & au cinquième harmonique, mais sans cesser de former un tout consonnant, puisque cette résonnance ne donne encore qu'*ut* *ut* *sol* (1 2 3) *ut* *mi* *sol* (4 5 6); mais dès que l'on va au-delà, la dissonance se montre, car *si*♭ $\frac{1}{7}$ donne à la fois la septième mineure d'*ut* & la fausse quinte de *mi*.

A supposer que l'on ne prenne pas garde que cette intonation du *si*♭ est vicieuse, en ce qu'elle est plus basse que le vrai *si*♭, qui est le seul musical, il résulte toujours de ce *si*♭, qu'il introduit la dissonance dans la résonnance d'une seule corde, & que s'il est entendu & distingué dans cette résonnance, il ne peut l'être sans donner la sensation d'une dissonance dans la septième *ut si*♭ & dans la fausse quinte *mi si*♭, & qu'il est déjà faux & ridicule de vouloir que ce *si*♭ puisse être entendu & ne pas faire sentir ce qu'il est relativement à l'*ut* & au *mi* de cette résonnance; ce qu'il faudroit nécessairement pour que cette résonnance fût consonnante, ainsi que le prétend Feytou.

Laissant à part ce que ce *si*♭ a d'immusical & de faux, si l'on passe à l'*ut* au-dessus, on aura nécessairement la sensation d'une seconde majeure trop forte, que Feytou prend pour une tierce, parce qu'il appelle *vi* ce que nous nommons, avec raison, *si*♭; & qu'enfin si l'on discerne *si*♭ *ut ré mi*, on ne pourra avoir le sentiment de ces sons, sans y voir le commencement de la mélodie, l'harmonie cessant où deux secondes consécutives & conjointes se font entendre.

En conséquence il est donc impossible que tous ces sons, frappant ensemble, ne dérogent pas à la consonnance par les dissonances, & à l'harmonie par les degrés mélodiques, lesquels ne peuvent frapper comme harmonie sans qu'il n'en résulte de la cacophonie.

Si l'on est arrêté dans cette résonnance dès le neuvième terme, parce que c'est à ce terme que commence la mélodie, que seroit-ce donc si l'on poussoit jusqu'au 16, où l'on a 14 15 16 *si*♭ *si*♮ *ut?*

Que seroit-ce si l'on alloit encore au-delà, & si l'on pouvoit arriver aux quarts de ton & aux commas?

Rien de tout cela n'effraie l'abbé Feytou, & ne l'empêche de dire que tous les harmoniques, entendus à la fois & avec le son fondamental, sont consonnans.

Voyez la page 314 du premier volume de ce Dictionnaire, il y dit :

« Tous les harmoniques entendus ensemble représentent le son fondamental, simple en apparence, » & conséquemment non dissonant; de-là il s'ensuit » nécessairement que tous les intervalles formés par » les harmoniques d'un corps sonore, étant réunis, » sont consonnans. »

Les semi-tons, les quarts de ton, les commas, entendus à la fois, forment donc, d'après cela, un accord consonnant. Qu'est-ce qui sera dissonant, qu'est-ce qui sera discordant, si un tel ensemble de sons ne l'est pas?

Voici ce que dit Feytou, article BASSE FONDAMENTALE, page 133 :

« Le monocorde étant divisé par 1 2 3 4 5 6 7 8 » 9 10 11 12 13 14 15 16, accordez suivant ces » divisions seize cordes de psaltérion ou de clavecin, suivant ces divisions, c'est-à-dire, la pre» mière corde à l'unisson de la moitié, la troisième à » l'unisson du tiers, &c.; faites sonner à la fois les » seize cordes, & vous croirez n'entendre que le son » de la corde la plus grave. »

Pour que cela fût vrai, l'abbé Feytou auroit dû ajouter : *si vous êtes aussi mauvais musicien que moi, aussi entiché de la fausse opinion qui me tourmente, ou dévoré de l'ambition de vous faire un nom, par un paradoxe renouvelé de l'abbé Jamard.*

Autrement, quel est le professeur de musique, quel est même l'amateur qui a assez peu d'oreille pour entendre ensemble un *la* faux, un *si*♭ faux, un *si* naturel & un *ut*, sur *ut ut sol ut mi sol si*♭ *ut ré mi fa sol*, sans en être choqué au dernier point, ou qui les discernera tous, & n'entendra malgré cela que l'*ut* 1?

Voilà cependant ce qui est présenté comme une huitième expérience qui en confirme sept autres, & en prépare de subséquentes.

Ce seroit abuser de la patience du lecteur, que d'aller plus loin sur cet objet; nous renvoyons donc à l'article BASSE FONDAMENTALE, & à tous ceux où l'abbé Feytou traite à peu près la même question, pour nous occuper des autres erreurs qui appartiennent au même *système*.

Voici ce qu'on trouve à l'article FONDAMENTAL.

« Nous chercherions en vain dans Rameau la véritable acception ou la juste application de ce terme : *ses sons fondamentaux ne produisent pas tous les harmoniques du corps sonore.*

» *Sa basse fondamentale ne produit pas tous les accords usités.*

» *Ses accords fondamentaux, à l'exception de deux, ne sont que des dérivés ;* dans quel sens tout cela est-il donc *fondamental ?*

» Pour rectifier la théorie, & mettre dans tout son jour ce qu'il n'a fait que pressentir, admettons des *sons*, des *mouvemens*, des *modes fondamentaux*, des *progressions fondamentales*, & définissons clairement tout cela. »

Voyons quel astre va s'élever sur l'horizon de la science, & quelle lumière va nous éclairer.

« *J'appelle accord fondamental, la somme des harmoniques du corps sonore.* »

Nous venons de voir ce qu'est un semblable accord, & par conséquent nous rentrons dans le chaos.

« *J'appelle son fondamental, le plus grave des harmoniques.*

Concedo.

» *Basse fondamentale, une suite ou succession d'accords fondamentaux.* »

Il faut attendre l'application de ce principe avant de le condamner.

« *Mouvement fondamental, toute marche ou mouvement de cette basse.*

» *Mode fondamental, celui du générateur, par opposition à ceux de ses harmoniques.* »

Ainsi, l'abbé Feytou nous menace de mettre le générateur dans un mode, & ses harmoniques dans un autre : tout cela est parfaitement entendu.

« Enfin, *progression fondamentale, celle qui représente les rapports ou expressions numériques des sons de l'accord fondamental, soit* qu'on emploie pour cela le calcul des longueurs des cordes sonores, celui de leurs diamètres, celui des poids tendans ou celui des vibrations.

» *Fondamental* est donc un terme de relation, équivalant à *générateur*, opposé à *élémentaire*.

» Un son fondamental engendre, produit, renferme tous les harmoniques du corps sonore, à peu près comme le blanc engendre, produit, renferme toutes les couleurs du prisme.

» Il faut en dire autant de l'accord fondamental, *par rapport à ses dérivés ;* de la progression fondamentale, par rapport aux progressions paires ou impaires, arithmétiques ou géométriques qu'elle renferme.

» Il en faut dire autant des mouvemens fondamentaux par rapport à la marche des parties supérieures ; enfin, du mode fondamental par rapport aux modes accessoires.

» Développons ces généralités, dit Feytou, surtout *des faits & point de verbiage.*

» Choisissez dans l'orgue un jeu bien sonore & bien d'accord ; faites sonner en même temps 1, 2, ou *ut ut*, vous ne distinguerez que ces deux sons.

» Faites sonner *ut* 2 & sa quinte *sol* 3, ils produiront l'*ut* 1.

» *Sol* 3 & *ut* 4 donneront également *l'ut* 1.

» *Ut* 4 & *mi* 5, *idem.*

» *Mi* 5 & *sol* 6 de même, parce qu'*ut* 1 est le commun diviseur de ces nombres.

» Tel est le résultat, indiqué par Tartini, que j'ai obtenu sur l'orgue & sur le violon. »

Je répondrai à cela, qu'étant allé avec M. l'abbé Feytou lui-même, à l'orgue des ci-devant Jésuites de la rue Saint-Antoine, à Paris, pour vérifier cette expérience de bonne foi avec lui, l'abbé Feytou & moi nous avons tenté vainement d'obtenir ce troisième son par tel intervalle que ce fût.

Un cornement dans l'orgue avoit fait croire un moment à M. l'abbé Feytou, que c'étoit ce troisième son *imaginaire* qu'il entendoit ; je le fis revenir de sa méprise, ce qui le rendit un peu confus. De retour chez moi, où nous dînames ensemble, il essaya, avec aussi peu de succès, de trouver & de me faire entendre ce troisième son sur le violon ; jamais il n'a pu le faire produire.

Je continuai à lui dire que cette expérience de Tartini étoit comme *la dent d'or*, un vrai conte ; que ce conte ne me paroissoit avoir été inventé que pour enlever à Rameau l'honneur de sa découverte. Il convint qu'il n'avoit pu obtenir, ce jour-là, ce troisième son par aucun des intervalles, ni sur l'orgue, ni sur le violon ; mais il persista à croire qu'il avoit été plus heureux d'autres fois.

Comment veut-on que deux parties qui sont ensemble plus courtes que leur entier, reproduisent ce tout dont elles font partie ? Il faudroit pour cela que le tout fût dans la partie, & non la partie dans le tout.

Par quelle étrange physique la résonnance simultanée de deux corps sonores, à la quinte, à la quarte ou à la tierce l'un de l'autre, pourroit-elle jamais, en l'absence d'un troisième corps sonore, plus considérable à lui seul que les deux autres, faire résonner ce corps qui n'existe pas ?

C'est cependant ce que doit opérer cette résonnance, si les deux tuyaux représentant $\frac{1}{2}$ & $\frac{1}{3}$, ou $\frac{1}{4}$ & $\frac{1}{5}$, sont les seuls qui existent dans le lieu où l'ex-

périence se fait, pour que l'on puisse y entendre le son 1 avec les sons & par les sons $\frac{1}{2}$ & $\frac{1}{3}$, ou $\frac{1}{4}$ & $\frac{1}{5}$.

Si c'est dans un orgue, où le tuyau 1 se trouve avec ceux qui répondent à $\frac{1}{4}$ & $\frac{1}{5}$, alors, pour que ce tuyau 1 pût résonner par la puissance de la résonnance de $\frac{1}{4}$ & $\frac{1}{5}$, il faudroit que le tout fût subordonné à la partie, & que les corps sonores vibrassent à tout autre intervalle qu'à l'unisson, ce qui est reconnu impossible; car les cordes accordées au-dessous du corps résonnant ne frémissent point en entier, mais se divisent pour en rendre seulement l'unisson, ainsi qu'il a été judicieusement observé à Rameau.

Comment se feroit-il que ce qui étoit faux à l'égard de Rameau, fût vrai à l'égard de Tartini ?

Qu'une corde ait la faculté de vibrer dans toute son étendue & dans chacune des parties aliquotes de cette étendue comme en autant de cordes différentes, c'est un phénomène fort remarquable, & qui n'a rien de contraire aux lois de la physique; mais que deux cordes moindres à elles deux que la troisième, qui doit résonner au commandement de celles-ci, se fasse entendre, quoiqu'elle n'existe pas, ou résonne si elle existe, quand les deux autres vibrent, malgré qu'il soit bien reconnu que les cordes accordées au-dessous des corps vibrans ne résonnent point en entier, mais se divisent pour en rendre seulement l'unisson, voilà qui est ou impossible ou contradictoire.

Il m'est donc permis de croire que le *système* de Tartini porte sur un fait absolument faux, jusqu'à ce que l'on ait pu me convaincre de sa réalité, puisque j'ai essayé mille fois, en vain, d'obtenir ce troisième son imaginaire, sans qu'il m'ait jamais été possible de m'abuser au point de croire l'entendre.

Il seroit trop long de suivre l'abbé Feytou dans toutes les sinuosités du labyrinthe de son *système*; nous allons donc abréger, & ne citer que ces propositions les plus choquantes & ces idées les plus folles, quoique conséquentes & fondées, en admettant tout ce qu'il lui plaît de supposer.

« *Accords fondamentaux.* La somme ou la réunion » de tous les harmoniques du corps sonore forme » toujours un accord parfait.

» S'il y a des corps sonores qui font entendre des » dissonances, comme le prétend Daniel Bernouilli, » il ne faut pas dire, comme d'Alembert, que cette » singularité doit les empêcher de pouvoir être regar- » dés comme des corps sonores.

» On ne contestera pas à une cloche le titre de » *corps sonore*. Or, un fondeur fait produire à une » cloche, outre le son principal, le son concomi- » tant qu'il juge à propos, consonnant ou dissonant : » alors la cloche ne cesse pas d'être un corps sonore; » elle fait, au contraire, la fonction d'un double » corps sonore.

» Il en est ainsi d'une corde à boyau qui a un » nœud, car elle fait entendre, lorsqu'elle est bien » tendue, trois sons bien distincts, celui de la corde » totale, & ceux des deux segmens formés par le » nœud; mais chacun de ces segmens produit des » harmoniques, dont la suite forme une progression » arithmétique 1 2 3 4 5 6 7, &c., & la réunion » un accord parfait. Donc tout corps sonore produit » l'accord parfait; mais il y a dans l'harmonie quan- » tité d'accords plus ou moins consonnans ou disso- » nans, qui n'ont pas la forme de l'accord parfait. » Donc si la résonance du corps sonore est le prin- » cipe de l'harmonie, tous ces accords doivent être » des dérivés de l'accord parfait, j'entends de l'accord » parfait naturel, composé de tous les harmoniques » ou corps sonore; *donc l'accord parfait naturel est le* » *seul accord fondamental.* »

Ainsi, l'abbé Feytou persiste à ne voir dans les produits réels & imaginaires de la division du monocorde, poussée à tel degré que ce soit, que l'accord parfait. Tout est par ce moyen dans l'accord parfait, car cet accord parfait est l'universalité des sons de l'échelle musicale & de ceux qui la dépassent; en sorte que tous les intervalles de la musique, & même ceux qui n'en font nullement partie, sont les élémens de l'accord parfait.

Il ne faut plus s'étonner si les accords les plus discordans sont, chez l'abbé Feytou, des dérivés de l'accord parfait, puisque son accord parfait est le réceptacle complet de toutes les discordances, comme de toutes les dissonances & consonnances.

Selon Feytou, 1 3 5 7 9, ou les notes *ut sol mi la ré*, forment un accord direct; & cela est tout simple, d'après ses principes, puisqu'il suffit que les cordes soient prises dans l'ordre des chiffres 1 3 5 7 9 11 13 15 17 19, pour former un accord, & un accord direct.

Ainsi, peu importe que ce prétendu accord renferme *sol la ut ré mi*, cela n'empêche point, d'après le *système de Feytou*, ni d'après ses oreilles, de former un accord.

Avec de semblables principes, on va loin en théorie; mais dans la pratique, on est pris aussitôt pour un âne ou pour un fou.

« Mais (se demande à lui-même Feytou) com- » ment parviendrons-nous à classer régulièrement » chaque accord & à distinguer un accord fondamen- » tal d'un accord simplement direct, un accord con- » sonnant d'un dissonant, un accord par supposition, » un accord par substitution ? (Car il admet tout » cela dans son *système*, ainsi que le double emploi.)

» Rien de si facile, dit-il; ses rapports numériques » & sa salvation nous l'apprendront.

» Tel accord qui vous paroîtra consonnant en le » considérant seulement par ses rapports, changera » de rapport, & montrera son caractère de dissonance » par sa salvation, & réciproquement.

» Par

» Par exemple, au premier coup d'œil, l'accord » *fa la ut*, en *ut*, vous paroît être un accord parfait : » ses rapports numériques sont, selon vous, 4 5 6 ; » mais examinez sa salvation ; s'il se résout sur *sol si* » *ré*, cherchez dans la table de la Génération harmo- » nique, *figure* 40, tous les accords qui se sauvent » sur l'accord *sol si ré*, par les mouvemens fonda- » mentaux d'octave, de quinte ou de quarte, vous » trouverez par le mouvement fondamental d'octave, » que l'accord *mi* ⁂ *fa* ⁂ *ut* ‡ de la troisième co- » lonne se sauve sur les sons adjacens *sol si ré* de la » sixième. »

Ainsi, d'après Feytou, les cordes *fa la ut* sont les cordes *mi* # *ta* # *ut* ‡, comme si ces cordes pouvoient être substituées l'une à l'autre, & avoir pour suite *sol si ré*, sous cette dernière forme. O comble de démence !

« Cela posé, j'ai donc distingué les accords comme » il suit :

» 1°. En *réguliers*, qui suivent la progression » arithmétique.

» En *irréguliers*, qui ne la suivent pas.

» Les *réguliers* en *naturels*, qui suivent la pro- » gression arithmétique des nombres naturels 1 2 » 3 4 5, &c.

» Et en *impairs*, qui suivent les nombres impairs » 1 3 5 7 9, &c.

» Les *irréguliers* en *naturels dissonans*, lorsque la » dissonance interrompt la progression des nombres » naturels, & en *impairs dissonans*, lorsqu'elle inter- » rompt la progression des nombres impairs.

» 2°. En accords *choquans* ou *appelans*, ce sont » ceux des temps foibles.

» Et en *résolutifs*, choqués ou appelés, ce sont » ceux des temps forts.

» 3°. En accords *simples* & en *mixtes simples*, » lorsque le fondamental fait partie de la même progres- » sion que l'accord ; *mixtes*, quand il fait partie d'une » progression différente.

» Par exemple, l'accord *sol si ré*, 12, 15, 18, » fait partie de la progression 3 6 9 12 15 18 ; mais » les accords *ut sol si ré* ou *mi sol si ré* sont pris dans » la première colonne, dont le son fondamental est » *ut* 1, & la progression 1 2 3 4 5 6 7, &c. »

Voilà d'après quelles idées l'abbé Feytou a prétendu expliquer toute la musique. En conséquence il est évident, pour tous ceux qui sont tant soit peu musiciens, que l'on doit regarder comme non avenu tout ce qu'il a écrit sur cette matière, & ne lire ses articles que pour voir jusqu'où la manie de former un *système* peut égarer un homme de sens & de mérite, doué d'une tête assez forte pour enchaîner un grand nombre d'idées, familiarisé d'ailleurs avec les formes des sciences exactes & avec celles de l'argumentation.

Si le *système de l'abbé Feytou* ne supposoit pas une certaine vigueur dans la pensée, l'erreur, qui en découle de toutes parts, n'eût pas permis de s'en occuper si long-temps.

Doit-on croire qu'il étoit pleinement persuadé de la bonté de sa cause, & qu'il n'a jamais cru défendre que la vérité dans tout ce qu'il a avancé, pour étayer son étrange *système* ?

Pensoit-il réellement que les Anciens avoient connu la résonnance du corps sonore, quand il en cite en témoignage ces deux vers d'Horace ?

Nam neque corda sonum reddit quem vult manus & mens ;
Poscentique gravem persæpè remittit acutum.
(Art poét.)

La corde ne rend pas toujours le son que veut l'esprit & que la main sollicite ; souvent pour un son grave, elle rend un son aigu.

C'est-à-dire qu'elle octavie comme un tuyau qui prend trop de vent, ou une flûte dans laquelle on souffle trop fort. Cet accident ressemble-t-il à la résonnance du corps sonore ? La preuve qu'il ne s'agit nullement de ce phénomène, c'est ce qui précède & ce qui suit ses deux vers.

Sunt delicta tamen quibus ignovisse velimus.

Cependant, il est des fautes qu'il faut pardonner, comme une fausse note au musicien.

Nec semper feriet quodcumque minabitur uncus.

Le trait qui part ne blesse pas toujours ce qui en est menacé. Comme on voit, il n'est question que de but non atteint, de coup manqué, de fautes excusables, & non de la génération des harmoniques. Ne faut-il pas avoir une bien mauvaise cause pour la défendre par de semblables moyens ?

Ne terminons pas cet article sans parler des deux colonnes d'harmoniques, parce qu'il y a là-dedans une idée qui sembloit devoir mener à quelque chose de bien, & qui ne conduit cependant qu'à une erreur de plus.

L'abbé Feytou, après avoir mis toute la colonne des chiffres, tant pairs qu'impairs, dans l'accord parfait, voulut séparer les impairs des pairs, & réciproquement, pour en former la mesure.

Ce que l'abbé Jamard avoit voulu voir dans la durée respective des vibrations, Feytou a voulu le voir dans la propriété des nombres, sans trop d'égard à ce qu'ils représentent, & en ne les envisageant que comme impairs ou pairs.

Il affecta la colonne des impairs au levé de la mesure, & celle des nombres pairs au frappé, & comme il suit :

Colonne des impairs.	*Colonne des pairs.*
1 *Ut.*	2 *Ut.*
3 *Sol.*	4 *Ut.*
5 *Mi.*	6 *Sol.*
7 *Si* ♭ *vj.*	8 *Ut.*
9 *Ré.*	10 *Mi.*
11 *Fa ſv.*	12 *Sol.*
13 *La ta.*	14 *Si* ♭ *vj.*
15 *Si.*	16 *Ut.*
17 *Ut* ♯.	18 *Ré.*
19 *Ré* ♯.	20 *Mi.*
21 *Mi* ♯.	22 *Fa ſv.*
23 *Fa* ♯.	24 *Sol.*
Levé. Temps foible.	Frappé. Temps fort.

L'abbé Feytou auroit dû voir que ſon idée ſur les impairs & les pairs étoit fauſſe, en ce que ce qui eſt impair dans une octave, eſt pair dans l'octave ſuivante ; l'octave de 1 étant 2, celle de 3 étant 6, celle de 5 étant 10, celle de 7 étant 14, celle de 9, 18, celle de 11, 22, celle de 13, 26, & ainſi de ſuite.

Mais la fureur de bâtir un *ſyſtème* ne recule devant aucun obſtacle, & ceux qu'elle ne peut renverſer, elle les tourne. (Voyez mon article OCTAVE.)

(*De Momigny.*)

SYSTÈME DE J. J. DE MOMIGNY. Ce n'eſt pas l'image trompeuſe de la vérité, habilement préſentée par un eſprit ſubtil & paradoxal, qui eſt offerte ici au lecteur, mais la vérité elle-même, dans toute ſa ſimplicité & ſon immortalité, puiſée dans l'analyſe exacte du diſcours muſical, conſidéré dans chacune de ſes parties & dans leur enſemble.

Il n'y a donc rien ici de haſardé, de fictif ou d'imaginaire ; mais des principes certains, d'où naiſſent des règles ſans exceptions, & partout d'accord avec la pratique habituelle des grands maîtres.

La muſique n'a pas été trouvée par de froids calculateurs ou par des géomètres, mais par des ames ſenſibles & expanſives.

Elle étoit depuis long-temps le langage le plus naturel & le plus énergique du ſentiment, quand les monocordiſtes s'aviſèrent d'en vouloir faire une ſcience.

Néanmoins, dès qu'un art eſt pourvu d'une certaine quantité de modèles, on voit l'eſprit d'obſervation s'exercer à trouver dans ces mêmes modèles les principes généraux & particuliers d'après leſquels le génie les a conçus. Mais avant de comprendre cette énigme, ſi ſimple pour celui qui en tient le mot, que de faux Œdipes en promettent l'explication ! par combien de fauſſes clefs on tourmente le reſſort de cette ſerrure à ſecret, ou de combien de fauſſes hypothèſes l'eſprit n'eſt-il pas accablé !

L'homme guidé par ce que l'on nomme ſon *oreille* (parce que c'eſt par les ſens de l'ouïe qu'il a la perception des ſons, quoique ce ne ſoit pas l'oreille ou l'ouïe qui ſente & juge ces ſons, mais l'ame), l'homme expanſif, en eſſayant ſa voix ou graduant des pipeaux, a fait les premiers pas dans la carrière muſicale.

Mais ces pas, tout ſimples qu'on doive ſuppoſer qu'ils aient été, étoient-ils ceux qu'une connoiſſance pleine & entière de la ſcience & une méthode parfaitement raiſonnée euſſent indiqués comme étant véritablement les premiers à faire, les points initiaux de la ſcience, & enfin le commencement du commencement ?

Ne nous eſt-il pas prouvé, au contraire, que ce n'eſt qu'après de longs circuits dans de fauſſes routes que l'on parvient le plus ſouvent à trouver la bonne ?

Il faut diſtinguer ici deux choſes qui diffèrent eſſentiellement l'une de l'autre, la théorie & la pratique. Sans doute que l'eſprit de *ſyſtème*, qui s'exerce d'après une hypothèſe quelconque, ne trouve preſque jamais la vraie du premier coup ; mais le tâtonnement de la pratique diffère de la ſonde ſyſtématique, parce que celui qui n'eſt conduit que par la diſpoſition d'organes inexercés ne peut pas s'écarter de beaucoup des élémens, en ce qu'il manque de force ou d'adreſſe ; c'eſt l'enfant qui commence à marcher, & qui ne peut ſe haſarder à preſſer le pas, ou à faire de grandes enjambées ſans tomber. Ainſi donc, ſi les premiers eſſais ne ſe ſont pas faits ſur les premiers échelons du *ſyſtème* pratique, du moins ils ont dû ne pas s'en éloigner de beaucoup. Les Anciens nous en fourniſſent la preuve dans leurs diaſtêmes & dans leurs *ſyſtèmes* les moins compoſés, tels que les tétracordes, les pentacordes, les hexacordes & les eptacordes. On ne s'aviſa point chez eux, comme chez les Modernes, de débuter par la gamme, qui eſt un octacorde ; car c'eſt trop s'écarter de la vraie méthode, & non pas commencer l'initiation par les premiers degrés ou par la choſe la plus ſimple, ou par la moins compoſée.

Qu'eſt-ce qu'il y a de plus ſimple en muſique ?

Un ſon : donc la choſe la moins compoſée en contient deux.

Le *dicorde* eſt donc ce qu'il y a de plus ſimple après un ſeul ſon. Ce *diacorde* ou *dicorde* a été nommé *diaſtême*. Mais ni les Anciens ni les Modernes n'ont compris la grande & l'importante vérité qui étoit renfermée dans le diacorde, & que j'y ai découverte. Il eſt la véritable clef de la muſique, puiſqu'il en eſt le pas, la meſure & le véritable élément. Il eſt plus que tout cela ; il eſt le fondement de la ſociété des notes, qui, ſemblable à la ſociété humaine, ſe compoſe d'êtres accouplés. Oui, ce n'eſt pas ici de la pure imagination, encore moins du délire ; ce n'eſt pas même de l'eſprit de *ſyſtème*, c'eſt de l'analyſe exacte. Les ſons forment une grande ſociété ſous le nom de *ton* : de-là vient que le chef ſuprême des ſons porte le titre de *tonique*.

Oui; s'il eſt une Note tonique, c'eſt que les *notes* de la muſique forment une ſorte d'état & de gouvernement, & qu'elles y ſemblent ſoumiſes à l'autorité de l'une d'entr'elles, que l'on nommera *reine* ou *préſidente*, ſelon ſon goût pour la monarchie ou pour la république.

Mais devons-nous préſenter d'abord le ton dans toute ſon étendue, & comprenant, dans ſes trois genres, vingt-ſept cordes par chaque octave; ou devons-nous aller du couple à la famille, & des familles à l'état tout entier ?

Chacune de ces manières de procéder a ſes avantages & ſes inconvéniens; nous adopterons néanmoins, pour un moment, la ſeconde manière, comme plus à la portée des moins inſtruits, & nous ne ferons porter les regards du lecteur ſur l'état tout entier des notes, que lorſqu'il ſera abſolument néceſſaire de lui en faire embraſſer l'enſemble.

Ce n'eſt pas des livres que nous devons apprendre quelle eſt la plus petite diſtance d'une note à ſa voiſine, mais c'eſt de notre oreille. Que nous dit-elle à cet égard ? Que cet intervalle eſt le ſemi-ton. D'un degré muſical à l'autre, il peut donc n'y avoir qu'un ſeul demi-ton, mais jamais moins.

Toute note qui ſe marie mélodiquement à une autre n'en peut être éloignée de plus d'un ton, ni de moins d'un ſemi-ton.

Suppoſons que nous avons ſous la main un clavier de quatre touches qui répondent aux quatre cordes *ſi ut ré mi.*

Voici le parti qu'il en faut tirer, d'après ma découverte de la ſociété des notes.

Il faut marier *ſi* avec *ut* ou *ut* avec *ſi*, pour former le diaſtême *ſi ut* & le diaſtême *ut ſi* (1).

Puis former les mariages *ut ré* ou *ré ut*, *ré mi* ou *mi ré*.

Si ut, *ut ré*, *ré mi* ſont trois diaſtêmes aſcendans, *mi ré*, *ré ut*, *ut ſi*, trois deſcendans.

La meſure naît du diaſtême ou de l'union cadençale des notes.

La meſure provient certainement de l'union cadençale & diaſtématique des notes, puiſqu'elle tient toute entière à cette union naturelle & indiſpenſable.

Que faut-il pour faire de *ſi ut* une meſure à deux temps égaux, un rhythme binaire ?

Que le *ſi* ſoit d'une durée égale à celle d'*ut*, & réciproquement; que l'on faſſe donc de *ſi ut* deux blanches, deux noires, deux croches, deux doubles croches, deux triples croches, deux quadruples croches, ou deux rondes ou deux carrées, elles ſeront toujours une meſure naturelle, qui ne différera d'elle-même que par la durée plus ou moins longue de chacun de ſes temps.

Ainſi deux rondes, deux blanches, deux noires ou deux quintuples croches ſont donc toujours une meſure, ſi elles forment un diaſtême ou le mariage de deux ſons, & cette meſure eſt binaire ſi ces deux temps ſont égaux en durée.

Pour que le diaſtême *ſi ut* forme une meſure ternaire ou à trois temps, que faut-il faire ?

Observation.

Il faut premièrement que l'on ſache qu'il n'eſt pas de meſure à trois temps égaux, mais une meſure à deux temps; l'un une fois plus court ou plus long que l'autre, parce qu'il ſuffit de raccourcir ou d'alonger de moitié l'un ou l'autre des deux temps, pour que la meſure équivale à trois temps égaux.

La meſure n'eſt pas la diviſion de la durée, mais l'iſochroniſme ou l'égaliſation des deux membres du diaſtême, ou le doublement de la durée de l'un d'eux, pour la meſure à deux temps, dont l'un eſt une fois plus long que l'autre, & qui, pris enſemble, égalent trois temps.

Pourquoi bat-on la meſure ?

Les muſiciens n'en ſavent rien, parce qu'ils n'ont pas, ſur les temps ni ſur le diaſtême, les idées qu'il faut avoir pour comprendre parfaitement ce que l'on fait en battant la meſure.

Selon eux tous, le frappé eſt le premier temps de la meſure, & le levé le dernier; or, ces idées ſont diamétralement oppoſées à la vérité, & font qu'ils ne peuvent comprendre ce qu'eſt véritablement la meſure, ni pourquoi on la bat.

On ne bat la meſure que pour ſignaler, par la chute de la main ou du pied, la fin du ſens que forme le diaſtême, ou plutôt l'endroit où le ſecond membre de cette union commence.

Si l'on ne ſignale point par un frappé ou par un levé chacun des deux membres du diaſtême, qui eſt bien certainement la meſure *primitive*, la meſure *naturelle*, c'eſt que l'exécution de la muſique, en ſe compoſant & ſe ſurcompoſant, ſeroit devenue trop fatigante, ſi l'on eût voulu perſiſter à marquer chaque temps par un levé ou un frappé; ces temps, pour la plupart, étant devenus d'une rapidité trop grande pour permettre de les déſigner ainſi.

Induits en erreur par les barres de meſure qu'ils ont priſes pour des jalons qui enferment la meſure & la ſéparent de la précédente & de la ſuivante, les muſi-

(1) Que le *diaſtême* ne ſignifiât, chez les Anciens, que ce qu'on entend par le mot *intervalle*, qui s'applique à la ſeptième, à la ſixte & à tous les autres intervalles, auſſi bien qu'à la ſeconde, ou qu'il ne ſignifiât qu'une ſeconde, cela nous eſt égal. Nous ne croyons devoir l'appliquer qu'à la ſeconde excluſivement, parce que nous regardons le diaſtême comme un demi-tétracorde.

ciens croient tous que la musique va du *frappé* au *levé*, tandis qu'elle procède, au contraire, du *levé* au *frappé*.

Cette seconde découverte, aussi importante que la première, est nécessaire à la vraie connoissance du cadencé de la musique, comme l'autre l'est à l'enchaînement des sons. Sans ces deux vérités fondamentales, le discours musical n'offre rien qu'une énigme inexplicable ou les conséquences de différentes conventions entre les hommes, lesquelles auroient nécessairement varié selon les temps & les pays; ce qui ne tient pas aux principes de la nature, ne pouvant pas être universel ni perpétuel.

Ce n'est pas la parfaite connoissance de la musique qui fait qu'elle est partout la même quant au fond; mais c'est le sentiment naturel que l'on a, en tous lieux, de ses vrais principes. Le sentiment musical est donc le flambeau qui éclaire partout la route du vrai, sur laquelle le musicien chemine & fournit une carrière plus ou moins longue, selon l'étendue des forces de son génie & de son inspiration, développés & fortifiés par la réflexion & l'exercice, & selon le degré où l'art est porté dans le pays où il compose, ou dans les modèles qu'il consulte.

Faut-il frapper où on lève, ou lever où l'on frappe?

Non, certainement; car si la musique est bien assise, les frappés sont de vrais frappés, & les levés de vrais levés.

En ce cas, les musiciens que vous accusez d'ignorer la nature des temps, battent donc la mesure comme elle doit être battue?

Ils frappent où l'on doit frapper, & lèvent où l'on doit lever; mais ce n'est pas de ne point battre la mesure comme il faut que je les reprends; c'est de croire qu'une mesure est un *frappé* & un *levé*, tandis qu'elle est incontestablement un *levé* & un *frappé*; malgré toutes les apparences contraires, lorsqu'on ne consulte que les yeux pour s'éclairer sur cet objet. En consultant l'oreille & le jugement, on reviendra bientôt de cette longue méprise, prouvée par la nature du diastême, qui ne se pose pas sur le balancier de la musique du *thesis* à l'*arsis*, mais du *levé* au *frappé*; parce que la chute de la main marque celle du sens musical. Je nomme aussi le diastême *cadence* ou *proposition*, selon l'idée que je veux réveiller dans l'esprit, en signalant cette mesure naturelle ou ce pas *musical*, qui prend quelquefois le nom de *pied*, lorsqu'on met le nom de l'acteur à la place de celui de l'action, comme dans celle du *levé* & du *frappé*, qui est l'action du battement de la mesure, dont le pied & la main sont indifféremment l'acteur.

En ce cas, un pied ou une main devroit être la même chose. Cependant, si l'on disoit à un poëte qu'il y a une main de trop dans tel vers, au lieu de dire un pied de trop, il ne vous comprendroit point, ou trouveroit l'expression fort ridicule, parce que l'usage n'est pas, en ce cas-là, de mettre indifféremment la main à la place du pied, quoique le pied & la main remplissent chacun les mêmes fonctions, soit séparément, soit à la fois.

Les pieds de la mesure forment toujours une proposition, un sens; au lieu que ceux de la poésie ne sont souvent qu'une cadence syllabique, la proposition renfermant presque toujours plusieurs pieds. En comptant les pieds d'un vers, le poëte n'a donc point égard au sens des mots, mais à la quantité ou à la qualité de leurs syllabes qui sont longues ou brèves, hors à l'hémistiche & à la fin du vers; parce que, dans ces deux endroits, il faut satisfaire l'esprit en même temps que l'oreille, en y présentant un sens plus ou moins accompli.

La musique étant en quelque sorte toute composée de monosyllabes, & deux de ces mots formant un sens, la cadence & la proposition y peuvent être confondues, puisque toutes les propositions y sont assises dans le sens des cadences elles-mêmes, & par conséquent du levé au frappé.

Des cadences masculines ou féminines; des syncopées, des elliptiques & des rhythmiques.

La musique se compose toute entière de cadences; mais les unes sont masculines ou féminines, les autres syncopées, d'autres elliptiques, & il en est que je nomme *rhythmiques.*

Comme la rime féminine a une cadence de plus que la masculine, la cadence féminine a également une note de plus que la masculine. (Voyez les exemples qui sont donnés dans mon article Mesure.)

La cadence masculine binaire n'est composée que de deux notes, une en levant, l'autre en frappant.

La féminine binaire a deux notes en frappant, à moins que cette troisième note ne soit mise sur la première partie du temps qui suit immédiatement ce frappé.

La cadence ternaire pouvant avoir deux notes, l'une une fois plus longue que l'autre, ou trois notes égales, l'une en levant & deux en frappant, ou l'inverse, elle est masculine dans le premier cas, & féminine dans le second.

Toute cadence masculine dont la chute est retardée par une note de goût, qu'on nomme *appoggiatura*, est par-là même féminine.

La cadence syncopée est celle dont la note du levé est prolongée sur le frappé & coupée par ce temps. (Voyez les exemples de la page 136.)

Elle peut être masculine ou féminine comme la cadence qui n'est pas syncopée.

La cadence elliptique est celle à laquelle le levé ou le frappé manque. J'appelle le *levé*, l'*antécédent* de la proposition; le *frappé*, le *conséquent.*

La cadence rhythmique eſt celle qui a lieu par la répétition de la même note, comme *ut ut*, *ré ré*, *mi mi*,
1 2 1 2 1 2
& ainſi des autres. Elle eſt rhythmique en ce qu'il n'y a que le rhythme qui la faſſe ſentir, au lieu que, dans les autres cadences, on y paſſe d'une note à l'autre, & c'eſt ce paſſage qui rend la cadence mélodique.

La meſure qui tient à l'iſochroniſme ou à l'égalité des temps n'eſt pas une choſe inſéparable de la muſique, dont elle eſt une des qualités précieuſes. Il ſuffit qu'une muſique ſoit cadencée; le plain-chant en eſt la preuve certaine : on ne l'aſtreint à l'égalité des temps que pour la rendre plus ordonnée encore, & plus facile pour l'enſemble des parties.

Du ſyſtème ou clavier général diatonique; du ſacré quaternaire, ou de la clef de la muſique.

Le ſyſtème muſical, ſi compliqué en apparence, eſt cependant d'une ſimplicité admirable, puiſqu'il eſt renfermé dans un ſeul tétracorde, tranſpoſé un nombre de fois limité ou illimité.

Si ut ré mi contient le ſecret du *ſyſtème* tout entier, ſoit diatonique, chromatique ou enharmonique.

Mais nous allons nous borner au diatonique, pour le moment, afin de rendre plus concevable ce que nous allons dire.

Le tétracorde *ſi ut ré mi* contient à lui ſeul l'abrégé général de toute la muſique, puiſque c'eſt en répétant ce tétracorde, une quarte plus haut, que nous allons avoir les ſept notes.

EXEMPLE.

Si ut ré mi — mi fa ſol la.
ſi ut ré mi.

Qu'eſt-ce que le tétracorde *mi fa ſol la?* Rien autre choſe *mécaniquement*, que le tétracorde *ſi ut ré mi*, accordé à la quarte plus haut.

Cela nous explique pourquoi les Grecs ſolfioient uniquement avec les quatre monoſyllabes, *té ta tè tô*.

EXEMPLE.

Si ut ré mi — mi fa ſol la.
Té ta tè tô — ſi ut ré mi.
té ta tè tô.

Cela explique auſſi pourquoi les Anglais ſolfioient jadis par *mi fa ſol la*, uniquement.

Pourquoi préféroient-ils *mi fa ſol la* à *ſi ut ré mi* qui ſe préſentent ici les premiers ?

Ils ne diſoient pas *ſi ut ré mi*, *ſi ut ré mi*, mais *mi fa ſol la*, *mi fa ſol la*, parce qu'ils avoient pris ces notes de Gui, dans ſon hexacorde *ut ré mi fa ſol la*, où il n'y avoit pas de *ſi*.

Quand ils ont eu enſuite connoiſſance de notre gamme *ut ré mi fa ſol la ſi ut*, ils n'ont pas dû changer de manière encore, parce que c'étoit toujours le premier octacorde des Grecs *mi fa ſol la — ſi ut ré mi*, provenant du renverſement du premier eptacorde *ſi ut ré mi — mi fa ſol la*, qui formoit leur gamme ou *ſyſtème*, & non pas *ut ré mi fa ſol la ſi ut*. Ils ne ſe ſont rangés à ce *ſyſtème* que fort long-temps après qu'il a été adopté ſur le continent.

Y a-t-il décidément ſept notes, ou n'y en a-t-il que quatre ?

Il y en a véritablement ſept; mais la mécanique peut bien n'en admettre que quatre, puiſque le *ſyſtème* ſe répète de tétracorde en tétracorde.

Pourquoi ſept notes, & pas plus ?

C'eſt que, pour nommer tous les degrés diatoniques qui ſont entre une note & ſon octave, il ſuffit de ſept noms; le huitième degré étant l'octave, il prend naturellement, ou du moins mécaniquement ou ſyſtématiquement, le nom du premier, afin de ſimplifier la ſcience par l'économie des noms, & faire connoître la reſſemblance qui exiſte entre les choſes déſignées par le même nom. L'octave n'eſt pas identique avec l'uniſſon, mais elle lui reſſemble parfaitement, quoique les proportions ſoient de moitié plus petites ou du double de celles de l'uniſſon.

Il y a ſept notes, parce que notre ſentiment muſical nous fait diſtinguer ſept cordes diatoniques dans chaque octave de chaque ton.

Ce ſentiment muſical, plus exercé, nous en fait enſuite diſtinguer dix-ſept, & enfin juſqu'à vingt-ſept : ce qui ſera expliqué quand nous arriverons au chromatique & à l'enharmonique.

Les Anciens reconnoiſſoient, comme nous, ſept notes dans un ſeul & même ton; car, malgré qu'ils euſſent des idées fauſſes ſur les tons & ſur les modes, ils ne voyoient pas un mode entier dans un ſeul tétracorde, mais dans deux tétracordes conjoints ou diſjoints, accouplés.

Quand Rameau, d'après ſes fauſſes idées ſur l'accord parfait & ſur la baſſe fondamentale, embarraſſé d'entretenir un même ton dans deux tétracordes différens, étoit fortement tenté de circonſcrire le domaine du ton dans un ſeul tétracorde, il oublioit la muſique pour la baſſe fondamentale, & s'occupoit du *ſyſtème* mécanique plus que du *ſyſtème* intellectuel & ſentimental, en ne voyant que la reſſemblance des deux tétracordes, ſans comprendre leur union & leur conjugalité.

Comme le diaſtême ſe compoſe de deux ſons, le tétracorde ſe compoſe de deux diaſtêmes; le ton, de deux tétracordes.

Si eſt un élément ou membre de cadence, ainſi qu'*ut*.

Si ut ſont un diaſtême.

Si ut ré mi, un tétracorde, un petit *système*.

Si ut ré mi, *mi fa sol la*, un grand *système* composé de deux petits, qui ne forment qu'un seul & même *ton;* chacun de ces deux tétracordes, ainsi mariés, n'étant plus un tout, mais une moitié seulement.

Au moyen des octaves, ces deux tétracordes étant répétés comme il suit : *Si ut ré mi — mi fa sol la*, *si ut ré mi — mi fa sol la*, *si ut ré mi — mi fa sol la;* si l'on supprime les notes répétées dans la même octave, on aura *si ut ré mi fa sol la si ut ré mi fa sol*
1 2 3 4 5
la si ut ré mi fa sol la = SI, &c.
6 7

Dans ce clavier on trouvera les sept tétracordes indiqués ci-dessus par les numéros 1 2 3 4 5 6 7, & qui sont *si ut ré mi*, *mi fa sol la*, *la si ut ré*, *ré mi fa sol*, *sol la si ut*, *ut ré mi fa* & *fa sol la*, dont le *si* acheveroit le septième tétracorde.

Or, si les cordes *si ut ré mi — mi fa sol la* & leurs octaves sont toutes dans le seul & même *ton* d'*ut* majeur, il est bien clair que les cinq autres tétracordes, qui sont tous pris dans ces deux premiers ou dans leurs octaves, appartiennent comme ces deux premiers à ce même *ton* d'*ut* majeur.

Il s'ensuit encore que ces cinq derniers tétracordes associés, deux par deux, entr'eux ou avec l'un ou l'autre des deux premiers tétracordes, ne forment pas autant de modes différens que d'eptacordes, mais des associations différentes des notes de ce même ton.

En conséquence, ce raisonnement détruit d'un seul coup les quatorze modes anciens, en faisant connoître qu'ils ne sont chacun qu'une portion du ton d'*ut* mode majeur, qui, à lui seul, les renferme tous.

Qu'est-ce que le sacré quaternaire des Anciens ?

Les quatre termes 1, 2, 3, 4, qui répondent à *mi mi si mi*. Le premier *mi* est 1 ou l'entier, comme étant produit par la corde toute entière 1; le second *mi* est 2, comme produit par la corde 1 qui est $\frac{1}{2}$. Le *si* est 3, comme étant le produit du tiers de la corde 1; & le troisième *mi* est 4, comme étant le produit du quart $\frac{1}{4}$ de la corde 1.

Pour avoir quatre nombres entiers, il faut prendre le sacré quaternaire de l'aigu au grave. On a alors *mi*, son octave au-dessous, l'octave au-dessous de sa quinte, prise en descendant, & sa double octave, 1 2 3 4, *si si mi si*.

Comment le secret du *système* musical se trouve-t-il renfermé dans ces quatre nombres ?

En ce que l'octave & la quinte, ou l'octave & la quarte, n'ont besoin que d'être répétées assez de fois chacune dans une progession continue, pour fournir tout le clavier général, même y compris le chromatique & l'enharmonique.

Les deux progressions *si mi la ré sol ut fa* & *fa ut sol ré la mi si*, donnent, l'une en montant, l'autre en descendant, le *système* diatonique, au moyen de l'octave de chacune de ces notes, & de l'octave de chacune de ces octaves.

Pour avoir les différens tons, renfermés chacun dans le seul genre diatonique, il ne faut, en allant du grave à l'aigu, que retrancher successivement, & à chaque ton, une quarte au commencement, & en ajouter une à la fin : c'est l'inverse, si l'on procède de l'aigu au grave. (Voyez à mon article MUSIQUE, pages 177 & 178, le tableau de la progression de douzièmes qui s'y trouve.)

Enchaînement des tons majeurs par quarte en montant.

En *ut* majeur.		*Si mi la ré sol ut fa.*
En *fa*	id.	*Mi la ré sol ut fa si* ♭.
En *si* ♭	id.	*La ré sol ut fa si* ♭ *mi* ♭.
En *mi* ♭	id.	*Ré sol ut fa si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭.
En *la* ♭	id.	*Sol ut fa si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭.
En *ré* ♭	id.	*Ut fa si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭.
En *sol* ♭	id.	*Fa si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭ *ut* ♭.
En *ut* ♭	id.	*Si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭ *ut* ♭ *fa* ♭.

Enchaînement des tons par quarte en descendant.

En *ut* majeur.		*Fa ut sol ré la mi si.*
En *sol*	id.	*Ut sol ré la mi si fa* ♯.
En *ré*	id.	*Sol ré la mi si fa* ♯ *ut* ♯.
En *la*	id.	*Ré la mi si fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯.
En *mi*	id.	*La mi si fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯.
En *si*	id.	*Mi si fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯.
En *fa* ♯	id.	*Si fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯ *mi* ♯.
En *ut* ♯	id.	*Fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯ *mi* ♯ *si* ♯.

La quarte à l'aigu étant une quinte au grave, & la quinte à l'aigu, une quarte au grave, il semble indifférent de regarder le *système* comme étant engendré par une suite de quintes ou de quartes. Cependant, si l'on considère que le *système* des Anciens est purement mélodique, & que c'est purement par la mélodie, & non par l'harmonie, que l'on est parvenu à découvrir tout le *système*, alors on sera convaincu que c'est une progression de quartes, ou plutôt une progression de tétracordes qu'il faut voir dans chacune des deux progressions qui précèdent.

C'est à l'instinct seul, c'est à l'oreille que l'on doit la découverte du tétracorde, & non aux savans, & non aux philosophes; or, comme le *système* musical le plus complet, qui est celui que j'ai découvert, n'est, comme tous les autres moins parfaits, qu'un enchaînement de tétracordes, c'est donc aussi à l'oreille & à cette petite échelle, multipliée ou ajoutée à elle-même autant de fois qu'il en est besoin pour obtenir les trois genres en entier, que l'on est redevable de toute la musique.

Quelle idée a-t-on de la gamme, & quelle est celle qu'on en doit avoir ?

Faut-il la considérer comme le commencement du *système* général des tétracordes diatoniques ?

Alors la gamme des Anciens *ſi ut ré mi—mi fa ſol la* eſt néceſſairement la vraie gamme, puiſqu'elle ſe compoſe des deux premiers tétracordes de ce *ſyſtème*, qui en contient ſept.

Faut-il la voir comme un chant qui a ſa paraphonie?

Alors, le tétracorde, l'hexacorde & l'octacorde pourront tous trois ſe préſenter comme ayant chacun des droits à être cette gamme. Comment cela?

Le tétracorde, comme étant la clef du *ſyſtème*, & chaque tétracorde étant la paraphonie de ſon compair, puiſque *ſi ut ré mi* eſt égal à *mi fa ſol la; la ſi ut ré*, à *ré mi fa ſol; ſol la ſi ut*, à *ut ré mi fa*.

L'hexacorde *ut ré mi fa ſol la* devra concourir comme ayant ſa paraphonie dans *ſol la ſi ut ré mi*.

Mais étant plus qu'un tétracorde, & n'en étant pas deux, l'hexacorde eſt un *ſyſtème* imparfait qui devoit faire place à l'octacorde UT *ré mi fa—ſol la ſi ut*, qui lui a été ſubſtitué.

Ce *ſyſtème* double, compoſé de deux tétracordes disjoints, paraphones ou compairs, ayant l'avantage de contenir l'octave, qui eſt le ſeul intervalle auquel la paraphonie de toutes les notes ait lieu, devoit naturellement l'emporter ſur les précédentes gammes ou *ſyſtème* de ſolmiſation, ſous ce rapport eſſentiel. Mais ſi, dans la gamme, on ne veut voir que le type des ſept notes, ce type n'en doit pas préſenter huit, & par conſéquent il ne peut être un octacorde. Il faut donc alors opter entre les ſept eptacordes diatoniques.

Tous ſept contiennent chacun les ſept notes; mais celui qui doit avoir la préférence, doit les préſenter d'une manière plus *hiérarchique* & plus *tonale* que tous les autres. Alors ce n'eſt plus *ſi ut ré mi fa ſol la* qui doit l'emporter, ni *mi fa ſol la ſi ut ré*, ni *la ſi ut ré mi fa ſol*, ni *ré mi fa ſol la ſi ut*, mais *ſol la ſi ut ré mi fa*.

1°. Comme étant le ſeul qui ait la tonique au centre.

EXEMPLE.

SOL *la ſi* UT *ré mi* FA.
4 3 2 1 2 3 4

2°. Comme étant le ſeul eptacorde qui ait à l'une de ſes deux extrémités la dominante *ſol* & à l'autre le *fa*, leſquels ſont, après *ut*, les deux notes les plus hautes en dignité dans la hiérarchie des ſons du *ſyſtème*; ce qui fait que les trois points cardinaux de cet eptacorde, qui ſont le centre & les deux extrémités, ſont occupés par l'une ou l'autre des trois notes principales du ton.

Mais comme on a voulu voir, dans la gamme, autre choſe encore que le type des ſept notes, ſavoir, une mélodie élémentaire & la première leçon de chant, l'eptacorde *ſol la ſi ut ré mi fa* a dû rebuter ceux qui ont fauſſement penſé que je voulois que l'on ſolfiât *ſol la ſi ut ré mi fa, fa mi ré ut ſi la ſol*, comme une mélodie *tonale* & concluante.

Ma gamme doit être chantée comme il eſt dit à l'article MUSIQUE, & comme il ſuit:

UT *ſi la* SOL, SOL *la ſi* UT; UT *ré mi* FA, FA *mi ré* UT.

Par ce moyen, le tétracorde eſt ſenſiblement préſenté comme principe; le ton & la hiérarchie des notes, établis; les repos, marqués; la période, cadencée & verſifiée.

Aucune des diſpoſitions des ſept notes n'eſt auſſi fondamentale que celle-ci; nulle gamme plus facile à entonner.

Les trois tons *fa ſol la ſi* ne s'y préſentent nulle part, & ne peuvent pas s'y faire ſentir, comme il arrive dans la gamme *ut ré mi fa ſol la ſi ut*, quand cette gamme eſt fauſſement cadencée. Certains d'avoir indiqué le vrai type de la mélodie, nous pouvons paſſer à l'harmonie.

De l'Harmonie.

Les ſons de l'échelle muſicale ont une propriété qui eſt refuſée aux mots; c'eſt celle de pouvoir être entendus pluſieurs, & en grand nombre, à la fois; non-ſeulement ſans ſe nuire, pour une oreille exercée, mais en s'entr'aidant & ſe faiſant mutuellement valoir; & cela, parce qu'ils ſont naturellement harmoniques.

Ainſi la muſique peut donc faire marcher à la fois pluſieurs diſcours, chants ou mélodies; pluſieurs voix ou parties différentes.

Mais pour que deux ou pluſieurs muſiques qui ſe font entendre à la fois, ſoient ſupportables, & faſſent un double plaiſir, il faut qu'elles n'en forment qu'une ſeule par leur union.

Il ne ſuffit donc pas de *réunir* deux chants pour qu'ils ſoient *unis*, ces deux mélodies ne peuvent s'unir de manière à ne préſenter qu'une ſeule & même muſique qu'autant qu'on obſerve certaines règles.

On ne ſouffre point de mauvais mariages dans la ſociété des notes, parce que tout y doit être eſſentiellement harmonieux.

Quels ſont les deux grands principes de l'harmonie?

L'UNITÉ & la VARIÉTÉ.

On réunit pluſieurs muſiques en une pour que celle-ci ait plus de *variété*; mais le but ſeroit manqué ſi cette *variété* en détruiſoit l'*unité*.

Introduire dans l'*unité* le plus de *variété* qu'il eſt poſſible, ou conſerver dans la *variété* toute l'*unité*

dont elle est susceptible, c'est, dans la musique comme dans tous les arts, le vrai but & le secret du grand harmoniste.

Sur quoi se fonde l'harmonie ?

Sur les degrés harmonieux.

Qu'est-ce qui détruit l'harmonie, ou s'oppose à ce qu'elle s'établisse ?

Les degrés qui ne sont pas harmoniques.

Les musiciens & les monocordistes ont embrouillé cette science d'une façon extraordinaire, en mettant au nombre des consonnances, des intervalles qui ne sont pas consonnans, & n'ayant & ne donnant sur les consonnances & les dissonances que des notions fausses & contradictoires.

Si je ne venois pas répandre la vraie lumière sur cette partie de l'art, on seroit peut-être encore dix siècles sans l'entendre. Depuis quinze ans que j'ai donné à cet égard mes premières idées dans mon *Cours complet d'harmonie & de composition*, que j'ai commencé à publier en 1803, & que j'ai terminé en 1806, il n'est guère que quelques amateurs qui confessent qu'ils ont profité de mes instructions.

L'ignorance & la jalousie des professeurs ne leur ont pas permis de rendre hommage aux vérités importantes que j'ai découvertes & divulguées. Il en est sans doute quelques-uns qui ont fait en secret leur profit de ces principes nouveaux; mais on ne doit pas s'attendre qu'ils fassent connoître la source où ils les ont puisés.

Oublions, pour n'être pas découragé & rebuté, que cette conduite est la plus ordinaire parmi les hommes, & travaillons avec le même zèle que si nous devions compter sur leur reconnoissance.

De qui devons-nous prendre des leçons, disent tous ceux qui veulent apprendre l'harmonie? est-ce de Rameau, de Tartini, de d'Alembert, de Rousseau, de Fux, de Béthizy, des physiciens, des monocordistes, du Conservatoire de Naples ou de celui de Paris ?

A qui, ou quelque part que vous vous adressiez, on vous apprendra beaucoup d'erreurs théoriques mêlées à des vérités pratiques.

Par exemple, on vous assurera partout que la *quinte est une consonnance parfaite*.

Les monocordistes & les physiciens, qui sont très-grands docteurs pour ce qu'ils entendent, vous prouveront même que la *quarte est plus consonnante que la tierce*.

En sorte que cette quarte, *qui est une consonnance parfaite à l'Académie royale des sciences*, est néanmoins une *dissonance à l'Académie royale de musique & à l'École royale de chant*.

Qui sait mieux la vérité, à cet égard, de la classe des sciences physiques & mathématiques, ou de l'école de musique ?

C'est ce qui va s'éclaircir.

Nous avons dit que l'harmonie est l'art d'associer plusieurs mélodies. Essayons de marier ensemble deux tétracordes, & voyons, d'après notre oreille, quels sont ceux qui sont susceptibles de s'accoupler ainsi.

Les Académies & les Conservatoires s'accordant à dire formellement que la quinte est une consonnance parfaite, il convient de vérifier ce fait important, afin de savoir à quoi s'en tenir.

Sol la si ut : ut si la sol.
Ut ré mi fa : fa mi ré ut.

L'Initiateur.

Que pensez-vous de l'ensemble de ces deux tétracordes à la quinte juste l'un de l'autre ?

L'Adepte.

N'en déplaise à toutes les académies des sciences ou de musique, je trouve cela fort mauvais, & je déclare que la quinte n'est pas une vraie consonnance, ni parfaite ni imparfaite.

Est-il des musiciens qui approuvent une telle suite des quintes ?

L'Initiateur.

Non, vraiment. Tous vous disent que la quinte est une consonnance parfaite, & tous vous défendent, en même temps, d'en faire plusieurs de suite.

C'est là ce qu'il y a de plus étrange & de plus ridicule.

L'Adepte.

Mais c'est peut-être à cause de leur perfection qu'elles sont défendues, & je me souviens même de l'avoir lu quelque part; ce qui vient à l'appui de cette assertion, c'est que j'ai lu aussi que c'est pour la même raison d'excès de perfection que l'on défend deux octaves de suite.

L'Initiateur.

Quoi! vous pourriez partager des erreurs si grossières & vous laisser persuader par d'aussi pitoyables raisonnemens ?

Sachez donc qu'ici on confond les deux principes de l'harmonie, & qu'il n'est rien de plus absurde que de prétendre que la perfection puisse choquer & déplaire.

Pourquoi deux quintes de suite blessent-elles l'oreille ? C'est que deux parties qui sont à cet intervalle manquent d'unité dès la première quinte, & qu'elle est détruite par la seconde quinte. C'est donc le principe de l'*unité*, violé dans ces deux quintes, qui répugne au sentiment musical, à la logique des sons.

Ecoutez

Écoutez plusieurs octaves :

Ut ré mi fa — fa mi ré ut.
Ut ré mi fa — fa mi ré ut.

ont-elles quelque chose de choquant ?

L'Adepte.

Non : je sens au contraire que ces deux tétracordes s'accordent très-bien. Cependant il y a des intervalles qui me font encore plus de plaisir.

L'Initiateur.

Et vous n'en devinez pas la cause ?

Je vais vous l'apprendre ; mais écoutez d'abord ces unissons. Qu'en pensez-vous ?

L'Adepte.

Je les trouve encore moins harmonieux que les octaves..... Ah ! je comprends maintenant pourquoi ; c'est que les unissons manquent de *variété* plus encore que leurs octaves.

L'Initiateur.

Précisément. Vous observerez que l'on ne défend plusieurs unissons ou plusieurs octaves consécutives que lorsqu'on a pris, tacitement, l'engagement de les éviter pour une *variété* plus grande ; *variété* à laquelle il est toujours permis de renoncer quand on juge qu'une phrase, toute en octave ou à l'unisson, remplit mieux le but que l'on se propose.

Il n'en est pas ainsi de la quinte, & en voici la raison. La *variété* n'est qu'une loi d'agrément, au lieu que *l'unité* en est une de nécessité ; parce que, sans *unité*, il n'est point d'ensemble entre les parties ; & que, sans ensemble, elles ne forment pas une seule musique, mais plusieurs qui se repoussent mutuellement.

Il est donc absurde de confondre les octaves & les quintes dans une même cathégorie & dans une même proscription, puisque l'on n'*invite* à s'abstenir des octaves & des unissons que lorsqu'une *variété* plus grande est plus favorable à ce que l'on veut exprimer ; au lieu qu'on *interdit* formellement de faire jamais deux quintes de suite entre la basse & le dessus par mouvement semblable, c'est-à-dire, lorsque les parties montent ou descendent en même temps l'une que l'autre, parce que de ces quintes naît la désunion des deux parties, désunion qui est le contraire de l'harmonie que l'on s'est engagé à maintenir sans cesse entre ces mêmes parties, dès l'instant que l'une & l'autre ont été appelées à former un même tout.

Essayons maintenant les quartes.

Ut ré mi fa — fa mi ré ut.
Sol la si ut — ut si la sol.

L'Adepte.

C'est pis que les quintes, parce que le défaut d'*unité* y est encore plus grand & plus sensible.

Par quelle bizarrerie les philosophes anciens & les modernes s'accordent-ils donc à dire que la quinte & la quarte sont des consonnances, ainsi que l'unisson & l'octave ?

L'Initiateur.

Sans doute que l'autorité des Anciens aura influé à cet égard sur la croyance des Modernes ; mais une chose qui va vous étonner, c'est que les Anciens avoient raison, & que les Modernes ont tort.

L'Adepte.

Comment cela pourroit-il être ? A moins que l'oreille n'ait changé, cela implique contradiction.

L'Initiateur.

Vous allez en comprendre la cause. Les Anciens, ne connoissant point l'art de chanter à plusieurs parties différentes, hors à l'octave, & n'imaginant pas même que cela fût possible, n'ont jamais dû parler de la quinte ou de la quarte autrement que sous le rapport de la mélodie & de la succession des sons, & nullement sous le rapport de la simultanéité de ces sons. Ceci posé, il est évident que les consonnances des Anciens n'étoient que des concordances mélodiques, des paraphonies ou des suites de sons mêmement *intervallés*, des chants ou des tétracordes semblables, qui se répondoient à l'octave, à la quinte ou à la quarte. En effet, tout cela se trouve exactement dans l'octave que voici :

						:					
	3.	*Ut*	*ré*	*mi*	*fa*	:	*fa*	*mi*	*ré*	*ut.*	
Quintes au-dessus.	2.	*Sol*	*la*	*si*	*ut*	:	*ut*	*si*	*la*	*sol.*	Quarte au-dessous.
	1.	*Ut*	*ré*	*mi*	*fa*	:	*fa*	*mi*	*ré*	*ut.*	

La première ligne & la troisième, en commençant par en-bas, ainsi qu'il est indiqué par les chiffres, offrent une conformité parfaite de sons, puisque ce sont les deux mêmes tétracordes, mais pris à l'octave l'un de l'autre, ce que les Anciens n'appeloient point une *paraphonie*, mais une *antiphonie*.

Observation.

Il est bon de remettre ici sous les yeux du lecteur ce que dit Rousseau à l'article Paraphonie.

« La paraphonie est, dans la musique ancienne, » cette espèce de consonnance qui ne résulte pas des » mêmes sons, comme l'unisson qu'on appelle *homophonie* ; ni de la réplique des mêmes sons, comme » l'octave qu'on appelle *antiphonie* ; mais de sons » réellement différens, comme la *quinte* & la *quarte*, » seules *paraphonies* admises dans cette musique ; *car* » *pour la sixte & la tierce, les Grecs ne les mettoient* » *pas au rang des paraphonies, ne les admettant pas* » *même pour consonnances.* »

Rousseau n'a pas compris qu'il s'agit ici d'une suite de sons, & non d'un intervalle seulement; il n'a pas compris non plus qu'il ne s'agit point de faire entendre ensemble deux suites de sons paraphones entr'elles, mais de les comparer l'une à l'autre, comme *successives*, & nullement comme simultanées.

Aussi est-il fort plaisant d'entendre dire à Rousseau que la sixte & la tierce n'étoient pas admises dans la musique des Grecs comme des paraphonies, pas même comme des consonnances.

Non-seulement Rousseau n'entend pas ici les Grecs, mais il ne s'entend pas lui-même.

Puisqu'il croit qu'il est question d'un intervalle & de l'effet qui est produit par les deux sons qui forment cet intervalle, c'est donc comme consonnance, dans le sens que les Modernes donnent à ce mot, qu'il est, selon lui, parlé des paraphonies. Or, si la paraphonie est la consonnance, & que la sixte & la tierce ne soient pas des consonnances, pourquoi voudroient-ils qu'elles fussent des paraphonies? Pourquoi les chants à l'unisson ou ceux à l'octave n'étoient-ils pas au nombre des paraphonies?

Parce qu'ils étoient l'un & l'autre plus pareils encore ou plus *paraphones* que ceux à la quinte ou à la quarte, puisqu'un chant à l'unisson est composé des mêmes sons, & non-seulement de sons également espacés que celui dont il est l'unisson; ce qui lui mérite naturellement le nom d'*homophonie*, de même chant, de même *phonie* ou de même *sonnerie;* car *phon* voulant dire *son*, une *phonie* ou une *sonnie*, ou *sonnerie*, sont synonymes.

Or, les sonneries semblables ou paraphonies n'ayant pas lieu dans le *système* diatonique, ni à la tierce ni à la sixte, ce n'étoient pas les Grecs qui se refusoient à admettre les sonneries à la tierce ou à la sixte pour des paraphonies; mais c'étoit la différence de ces suites de sons qui les empêchoient d'être semblables ou pareilles, & par conséquent d'être *paraphones*, ou de former des paraphonies.

En voici la preuve:

Chant à la sixte de celui au-dessous.

La si ut ré.
Ut ré mi fa.

La si ut ré n'est point paraphone à *ut ré mi fa*, puisque l'un est un tétracorde mineur, l'autre un majeur, & que tous les intervalles de l'un ne répondent pas exactement à tous les intervalles de l'autre.

Il en est de même de deux tétracordes pris à la tierce l'un de l'autre:

Mi fa sol la.
Ut ré mi fa.

On ne procède pas, dans *mi fa sol la*, par les mêmes intervalles que dans *ut ré mi fa*, puisque *mi fa* est un demi-ton, & *ut ré* un ton: donc ces deux chants ne sont point paraphones.

Ce que nous venons de dire des paraphonies s'applique également, chez les Anciens, à ce qu'ils nommoient *consonnances.*

Une consonnance étoit, chez les Anciens, une sonnance pareille ou l'intervalle auquel commence une imitation parfaite, une semblable sonnerie, une suite pareille de sons, un même chant sur d'autres degrés de l'échelle, une *paraphonie* ou une *homophonie*, ou une *antiphonie*. Or, ce même chant ne se trouvant, dans l'échelle diatonique, qu'à l'unisson, à l'octave, à la quinte ou à la quarte, il ne devoit donc y avoir, chez les Anciens, de consonnances que l'unisson, l'octave, la quinte & la quarte; & c'est, en effet, ce qu'il en fut chez les peuples qui n'ont point connu l'harmonie simultanée. Ainsi, la théorie & la pratique y étoient bien d'accord. Il n'en est pas de même chez les Modernes, parce qu'ils ont conservé, dans la musique à plusieurs parties, une portion de la théorie qui n'est applicable qu'à la musique seule.

Pourquoi s'avise-t-on de répéter toujours & partout que la quinte est une consonnance parfaite, & d'où vient que l'on n'ose plus dire la même chose de la quarte, qui n'est que la quinte renversée?

Rencontre-t-on des musiciens à Vienne, à Naples ou à Paris qui chantent en duo à la quinte l'un de l'autre?

On ne fait pas plus de duo à la quinte qu'à la quarte; cependant on n'a pas le bon sens d'en conclure qu'il n'en est ainsi que par cela même & par cela seul que la quinte n'est pas non plus une consonnance, c'est-à-dire, l'un des intervalles auxquels deux parties peuvent constamment cheminer ensemble à la même distance l'une de l'autre. Ce qui ne peut jamais avoir lieu qu'à l'unisson, à l'octave, à la tierce ou à la sixte.

L'Adepte.

Comment les savans sont-ils néanmoins parvenus à établir, malgré les faits qui prouvent le contraire, que la *quinte* & la *quarte* sont des intervalles plus consonnans que la tierce & la sixte?

L'Initiateur.

Ce n'est pas, comme vous pouvez bien le penser, d'après leur oreille; quoiqu'il existe des musiciens qui croient sérieusement la quinte plus consonnante que la tierce; mais c'est d'après le monocorde, ou les données d'une corde, divisée selon les portions de son étendue qui répondent au nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Cette corde, ainsi divisée, donnant les intervalles dans l'ordre suivant, savoir, l'unisson répondant à 1, l'octave à 2, la quinte à 3, la quarte à 4, la tierce à 5, &c., les monocordistes ont cru que c'étoit dans ce

même ordre que la nature enfantoit les consonnances, selon leur degré d'harmonie.

Les deux principes philosophiques qui sont nés de la résonnance du corps sonore ou de la division de la corde, selon les aliquotes, savoir, *celui de la simplicité des rapports & celui du concours des vibrations*, sont deux bases également fausses, que l'expérience renverse.

Si l'octave est l'intervalle le plus consonnant après l'unisson, ce n'est pas parce que, d'après la simplicité des rapports, $\frac{1}{2}$ vient immédiatement après $\frac{1}{1}$, ni d'après le concours le plus fréquent des vibrations. L'octave, qui fait deux vibrations tandis que l'unisson n'en fait qu'une, est, après cet unisson, l'intervalle dont les vibrations se rencontrent & s'accordent le plus grand nombre de fois, ou le plus souvent avec celles de l'unisson; mais c'est uniquement parce que l'octave n'est que l'unisson renversé. Il est en outre bien reconnu, par la propre expérience de tout homme qui a de l'oreille, qu'après un intervalle quelconque, c'est son renversement à l'octave au-dessous qui est l'intervalle le plus consonnant ou le moins dissonant.

Observation.

Il faut remarquer que, tout laborieux que soient les savans, ils sont bien-aises de trouver de l'ouvrage fait, ou la facilité d'en faire beaucoup en se donnant peu de peine.

Les nombres 1 2 3 4 5 6 7 8 9 & les suivans ont quelque chose de si attrayant par leur graduation, que l'on est tenté de se laisser entraîner par eux, pour peu que l'on voie une ombre de vérité s'attacher à leur suite.

La nature procède avec ordre; ces nombres sont l'ordre même; l'unisson & l'octave répondent parfaitement aux deux premiers termes de cette série: donc les autres intervalles doivent également répondre aux suivans. Si quelque chose semble nous blesser dans quelque partie de cette expérience, il ne faut pas que cela nous arrête en si beau chemin. Tel a été sans doute la manière de raisonner des monocordistes; & c'est précisément en raisonnant ainsi, qu'ils se sont fourvoyés.

Voici dans quel ordre les monocordistes croient que les consonnances sont enfantées par la nature dans la résonnance du corps sonore ou dans la comparaison de deux cordes, ou dans la division de la même, en ses différentes aliquotes.

L'*unisson*, qui est la première de toutes les consonnances, est produit par deux cordes en tout semblables, ou par un second son rendu par la même corde, & de la même manière que le premier; ce qui s'exprime par $1 = 1$ ou $\frac{1}{1}$.

L'octave est la seconde de toutes les consonnances; elle est produite par une corde une fois plus courte, si elle est prise à l'aigu, & une fois plus longue, toutes choses égales d'ailleurs, si elle est prise au grave; ce qui fait qu'elle s'exprime par $\frac{1}{2}$ à l'aigu, $1 — 2$ au grave.

Jusqu'ici, tout est parfaitement d'accord; mais à l'intervalle qui suit, les monocordistes vont tourner le dos à la vérité.

La douzième, ou l'octave de la quinte, est, selon les monocordistes, la troisième des consonnances; elle est produite par deux cordes dont l'une est triple de l'autre; ou par une corde entière & par son tiers: ce qui fait qu'on l'indique par $1 : 3$ ou $3 : 1$, $\frac{1}{3}$ ou $\frac{3}{1}$, selon qu'on la prend à l'aigu ou au grave.

La quinte simple est produite par deux cordes dont l'une est un tiers plus courte que l'autre, ce qui fait qu'on l'indique par $\frac{3}{2}$ ou $\frac{2}{2}$, selon qu'on la prend à l'aigu ou au grave.

La quatrième des consonnances est, selon les monocordistes, la *quarte*, qui se trouve de $\frac{1}{3}$ à $\frac{1}{4}$, c'est-à-dire, qui est donnée par deux cordes dont l'une fait trois vibrations pendant que l'autre en fait quatre; ou autrement par deux cordes dont l'une diffère de l'autre comme un tiers diffère d'un quart.

D'autres voient la quatrième des consonnances dans la double octave, qui est donnée par deux cordes dont l'une est quadruple de l'autre, selon que la double octave est prise en descendant ou en montant.

Mais que s'ensuit-il, si la double octave n'est que la quatrième des consonnances?

C'est que la double quinte est plus consonnante que cette double octave, puisque la douzième ou double quinte est la troisième des consonnances. Or, une telle absurdité ne peut être soutenue que par ceux qui n'ont point d'oreilles. Donc la division de la corde par les nombres 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 n'est pas l'échelle des consonnances.

Que s'ensuit-il pour ceux qui considèrent cet *ut* $\frac{1}{4}$ comme la quarte de *sol* $\frac{1}{3}$? Que la quarte est plus consonnante que la tierce majeure, qui ne vient qu'après, & de $\frac{1}{4}$ à $\frac{1}{5}$.

Or, cette absurdité répugnant également à tous ceux qui ont de l'oreille, il en résulte donc qu'il est impossible qu'elle soit regardée comme une vérité fondamentale par aucun de ceux qui sont capables d'apprécier les intervalles par la sensation réelle qu'ils produisent.

Mais ces absurdités vont croissant à mesure que

l'on monte plus haut ou que l'on defcend plus bas fur cette même échelle; puifque la feptième $\frac{1}{7}$ y venant avant la triple octave, y eft plus confonnante que cette triple octave, d'après les monocordiftes.

Il eft donc impoffible à tout muficien qui a la confcience des fons & de leurs intervalles, de ne pas fe féparer du favant troupeau des monocordiftes, qui ont la bonhomie de voir l'échelle des confonnances dans la divifion de la corde, opérée felon l'ordre de fes aliquotes, parce qu'il ne peut pas convenir que la quarte foit plus confonnante que la tierce; que la feptième foit plus confonnante que la huitième, & la neuvième plus confonnante que la dixième; car ces chofes, qui font toutes fimples une fois que l'on a admis la réfonnance du corps fonore pour l'ordre des confonnances, eft une chofe infoutenable pour tout homme qui ne fe bouche pas les oreilles pour faire un *fyftème* fur les fons.

L'Adepte.

Quel parti peut-on tirer de la réfonnance du corps fonore & du monocorde; quelles lumières peuvent jaillir de cette double fource?

L'Initiateur.

1°. On en voit naître les différens intervalles felon la fuite des aliquotes $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}\ \frac{1}{7}\ \frac{1}{8}\ \frac{1}{9}\ \frac{1}{10}$.

Mais il faut bien fe garder de voir dans cette échelle celle de l'harmonie & des confonnances dans leur rang véritable.

2°. Les proportions canoniques, au moyen defquelles tout le *fyftème* fe conftruit, font renfermées dans $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}$
ut ut fol ut.

De plus, que c'eft à l'un ou l'autre de ces intervalles que fe trouvent les chants femblables, les imitations parfaites; puifque l'*homophonie* a lieu à l'uniffon, $\frac{1}{1}$; l'*antiphonie* à l'octave, $\frac{1}{2}$; la *paraphonie* à la quinte ou à la quarte, $\frac{1}{3}\ \frac{1}{4}$.

3°. C'eft en defcendant de $\frac{1}{4}$ à $\frac{1}{3}$ qu'on a la cadence imparfaite *ut fol;*

De $\frac{1}{3}$ à $\frac{1}{2}$, qu'on a la cadence parfaite *fol ut;*

De $\frac{1}{2}$ à $\frac{1}{1}$, la cadence plus que parfaite, $\frac{1}{2}\frac{1}{1}$, qui eft confirmative de la précédente.

La proportion fous-double, qui eft celle au moyen de laquelle on obtient toutes les octaves à l'aigu, fe trouve de $\frac{1}{1}$ à $\frac{1}{2}$. La double, qui eft celle par laquelle on les obtient au grave, fe trouve de $\frac{1}{2}$ à $\frac{1}{1}$, ou, fi l'on veut, de 1 à 2.

La proportion triple, qui eft celle par laquelle on obtient tous les fons du *fyftème*, hors leurs octaves qu'on obtient par le double, fe trouve de $\frac{1}{2}$ à $\frac{1}{3}$.

Toutes les cordes du *fyftème* fe trouvent auffi, de quarte en quarte, au moyen de la progreffion qui a fon principe dans la différence du tiers au quart, de $\frac{1}{3}$ à $\frac{1}{4}$.

D'après cela, on ne doit pas s'étonner fi ces quatre premiers nombres, entiers ou fractionnaires, ont été appelés le *facré quaternaire* par les Anciens, puifqu'on voit de combien de chofes ce quaternaire eft la clef ou le principe.

Dans les temps où la fcience ne faifoit que de naître, on pefoit davantage fur chaque grande vérité, & on divinifoit tout ce qui étoit principe, comme remontant plus directement à la lumière des lumières. cependant il eft bon d'obferver que plufieurs des chofes qui fe trouvent dans le facré quaternaire, n'y ont été vues encore que par moi feul; mais il fuffifoit qu'on y eût remarqué la proportion double & la triple, pour mériter ce titre refpectable.

Dans la progreffion double,

$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{64}$	$\frac{1}{128}$
ut	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*

on a une échelle harmonique décroiffante à chaque terme, fous le rapport de l'*unité*, & accroiffante fous celui de la *variété*. C'eft l'inverfe en rétrogradant ou en doublant toujours, comme les nombres 1 2 4 16 32, &c.

L'uniffon a donc plus d'*unité* que l'octave, celle-ci plus que la double octave, & ainfi de fuite.

L'uniffon a donc moins de *variété* que l'octave, l'octave moins de *variété* que la double octave, la triple moins que la quadruple, & ainfi de fuite.

Une tierce a plus d'*unité* qu'une dixième, qui eft fon octave, & la dixième plus de *variété* qu'une tierce. Le même principe s'applique à tous & à chacun des intervalles en particulier.

C'eft encore dans la réfonnance du corps fonore, ou dans la divifion graduelle de la corde, que l'on trouve le modèle de l'accord parfait à fept parties,

1	2	3	4	5	6	8
ut	*ut*	*fol*	*ut*	*mi*	*fol*	*ut.*

A huit.

1	2	3	4	5	6	8	10.
ut	*ut*	*fol*	*ut*	*mi*	*fol*	*ut*	*mi.*

Voilà une belle leçon d'harmonie que la nature nous donne dans ce type mufical, en nous faifant

voir que, dans les basses, il ne faut mettre d'autre intervalle plus rapproché que l'octave.

C'est, en effet, ce que l'on imite par la contre-basse & le violoncelle, qui sont comme $\underset{ut}{\frac{1}{1}}$ à $\underset{ut}{\frac{1}{2}}$; par l'alto, qui est comme $\frac{1}{3}$ quand il fait le *sol* dans cet accord. Les autres sons représentés par $\frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}\ \frac{1}{7}$ & $\frac{1}{10}$ sont donnés par les différens instrumens, & selon leur degré de gravité ou d'aigu.

Quand on mêle parmi ces sons $\frac{1}{7}$ & $\frac{1}{9}$, comme l'abbé Feytou, qui prétend follement que toutes les aliquotes entrent dans l'accord parfait, alors on sort de cet accord par $\frac{1}{7}$, qui est le *si* ♭ trop bas, & de l'harmonie par *ré* $\frac{1}{9}$. Ce *ré* ne peut exister en même temps que $\frac{1}{7}$ & $\frac{1}{8}$ dans cet accord, parce que trois degrés conjoints sortent absolument du cadre de l'harmonie, pour entrer dans celui de la mélodie.

Or, à supposer que le *si* ♭ $\frac{1}{7}$ fût un des intervalles canoniques du *système* musical, on ne pourroit, sans déraisonnement, que dire qu'il fait partie de l'accord de septième de la dominante sur *ut* : $\overset{ut}{\frac{1}{4}}\ \overset{mi}{\frac{1}{5}}\ \overset{sol}{\frac{1}{6}}\ \overset{si\flat}{\frac{1}{7}}$, lequel, touché comme on le fait ordinairement sur le piano, rentre dans la partition de la nature $\underset{1}{ut}\ \underset{2}{ut}\ \underset{3}{sol}\ \underset{4}{ut}\ \underset{5}{mi}\ \underset{6}{sol}\ \underset{7}{si\flat}$; car le pianiste n'en retranche le $\underset{3}{sol}$ que par l'impossibilité d'y atteindre de la main gauche ou de la droite.

C'est là que l'on a pu également puiser l'idée des jeux simples ou composés de l'orgue, puisque ces jeux imitent exactement ce qui se passe dans cette résonnance.

L'*ut* du *bourdon* répond à 1.
Celui du *prestant*. . . . . . . à 2.
L'*ut* du *nasard*. . . . . à 3, parce que c'est un *sol*.
Celui de la *doublette* . . . . à 4.
Celui de la tierce. . . . . . . à 5, parce que c'est un *mi*.
Celui de l'octave du *nasard* à 6, parce que c'est un *sol*.
Celui du *flageolet*. . . . . . . à 8.
Celui du *larigot*. . . . . à 16.

Il est une chose digne de la plus grande attention; c'est qu'une suite de quintes ou de tierces majeures, qui sont deux choses détestables dans l'harmonie & la composition, peuvent néanmoins être absorbées toutes deux à la fois, ou séparément, par la combinaison de différens jeux plus graves & plus aigus, & à tel point qu'au lieu d'être choquantes, elles soient d'un certain agrément par le timbre qu'elles communiquent au tout dont elles font partie.

Mais il faut bien prendre garde qu'il n'en est ainsi qu'autant que nous ne distinguons ni la série ininterrompue de quintes justes qui naît de l'ensemble du nasard avec le prestant, ni la série de quartes qui résulte de l'ensemble du nasard avec la doublette, ni la série ininterrompue de tierces majeures qui résulte de l'ensemble de la tierce avec la doublette; car alors, au lieu de la sensation d'un son simple, quoique composé, on auroit le désagrément d'entendre à la fois plusieurs musiques qui se repousseroient mutuellement; l'une étant en *ut*, l'autre en *sol* majeur, & la troisième en *mi* majeur; ce qui feroit pour l'oreille ce que fait pour le palais, de goûter à la fois trois liqueurs différentes qui se repoussent mutuellement, au lieu de savourer une liqueur composée de trois autres, mais qui ne présente que la sensation d'une seule, parce que celles dont elle est composée, sont tellement bien amalgamées l'une avec l'autre, qu'elles ne forment qu'un tout.

L'unité nécessaire, dans un son, est donc détruite dès l'instant que les différens jeux de l'orgue se distinguent l'un de l'autre, & du bourdon qui leur sert de fondement; comme elle est détruite dans la résonnance d'une seule corde, dès que les harmoniques se distinguent les uns des autres, & de leur son fondamental.

Qu'est-ce qui rend la composition si difficile? C'est le secret d'être toujours un dans la pluralité la plus étendue.

Les jeux de l'orgue & les harmoniques ne doivent pas être confondus avec les différentes parties du contre-point ou de la composition.

Le mélange des jeux de l'orgue doit être assimilé aux harmoniques, parce que ces jeux & ces harmoniques doivent être cachés à l'oreille, du moins dans leur existence individuelle, qui ne doit jamais lui être révélée lorsqu'elle entend de la musique.

Dans la composition, au contraire, les parties sont faites pour être distinguées l'une de l'autre, & la composition n'est bien sentie, n'est bien appréciée, qu'autant que l'auditeur a une pleine & entière connoissance de chacune de ces parties & de leur ensemble.

Voilà ce que n'ont pas compris ou n'ont pas voulu comprendre Estève & Feytou; autrement Estève n'eût pas dit, & Feytou n'eût pas ensuite répété avec plus d'assurance encore, que la sensation d'un son est inséparable de la sensation de chacun de ces harmoniques; puisqu'il cesse d'être un son pour la musique dès qu'il cesse d'être simple, dès qu'il perd son apparente *unité*.

Dire que l'oreille a une connoissance pleine & entière des harmoniques dans l'ensemble des sons qui

composent un morceau, c'est vouloir que le chaos soit pour elle la perfection. Je ne puis assez le répéter, nous ne devons entendre sur chaque touche de l'orgue qu'un seul son, quel que soit le nombre de jeux qui parlent à la fois, parce que cette unité est nécéssaire à la musique, & que ce n'est qu'autant que l'on parvient à rendre ainsi le composé simple en apparence, qu'il nous flatte & nous devient agréable.

Loin de prétendre que plus nous distinguons d'harmoniques, & plus la musique nous paroît harmonieuse, c'est le contraire qui existe réellement. Je dis plus, il faut absolument que nous n'entendions aucun de ces harmoniques pour que la suite de sons dont se compose un morceau ne nous choque point sans cesse, par des défauts d'unité, dont aucun de cette nature ne peut se faire sentir sans nous rebuter.

Il faut donc être sourd pour admettre que les harmoniques de deux cordes génératrices telles qu'*ut* & *mi*, tous entendus & distingués de leur son fondamental, qu'on appelle mal-à-propos *son générateur*, ne nous donne que la sensation d'une consonnance; car cette épouvantable cacophonie ne seroit pas supportable, si la nature n'avoit la bonté de rendre simple en apparence, ce composé si composé, en ne nous donnant que la seule sensation de l'*ut* & du *mi*, sans qu'aucun des harmoniques ne révèle indiscrètement son existence. Ce n'est qu'ainsi que la musique est une chose agréable & ordonnée; car les harmoniques qui peuvent être entendus avec plaisir, dans un son isolé, seroient un vrai supplice dans l'ensemble & dans la suite des sons qui forment un morceau de musique quelconque, par cela même que ces harmoniques forment une foule de fautes de composition dont toute oreille juste est véritablement choquée.

Mais si Estève & Feytou veulent qu'on entende comme un accord parfait les différens harmoniques des cordes qui résonnent à la fois, dans un accord consonnant, Rousseau, en revanche, prétend que l'octave elle-même nous déplairoit, si le mélange des voix d'hommes & de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

Il y a du plaisir avec les philosophes; car si les uns veulent que vous entendiez comme un accord parfait les sons les plus discordans, un autre vous dira que l'accord parfait lui-même est une discordance; & tout cela, sans qu'aucun d'entr'eux ne déraisonne d'après ce qu'il croit établir, ou ce qu'il suppose démontré.

Ainsi Rousseau, qui veut nous ramener à la nature, veut nous faire chanter à une seule partie, comme il vouloit nous faire marcher à quatre pattes, & nous faire renoncer aux sciences & aux arts.

Mais puisqu'il convient que la nature nous donne l'exemple de l'accord parfait, dans la résonnance du corps sonore, pourquoi ne veut-il pas que nous l'imitions en chantant à quatre parties?

Voici ces raisons.

« Tout son donne un accord vraiment parfait, » *puisqu'il est formé de tous ses harmoniques, & que* » *c'est par eux qu'il est un son.* Cependant ces harmoniques ne s'entendent pas, & l'on ne distingue » qu'un son simple, à moins qu'il ne soit extrêmement fort; d'où il suit que la seule bonne harmonie » est l'unisson, & qu'aussitôt qu'on distingue les » consonnances, la proportion naturelle étant altérée, » l'harmonie a perdu sa pureté.

» Cette altération se fait alors de deux manières. » Premièrement, en faisant sonner certains harmoniques, & non pas les autres, on change le rapport » de force qui doit régner entr'eux tous, pour produire la sensation d'un son unique, & l'unité de la » nature est détruite. On produit, en doublant ces » harmoniques, un effet semblable à celui qu'on produiroit en étouffant tous les autres; car alors il ne » faut pas douter qu'avec le son générateur on n'entendît ceux des harmoniques laissés, au lieu qu'en » les laissant tous, ils s'entre-détruisent, & concourent » ensemble à produire & renforcer la sensation unique » du son principal. C'est le même effet que donne » le plein jeu de l'orgue, lorsqu'ôtant successivement » les registres, on laisse avec le principal la doublette » & la quinte: car alors cette quinte & cette tierce, » qui restoient confondues, se distinguent séparément & désagréablement.

» De plus, les harmoniques qu'on fait sonner ont » eux-mêmes des harmoniques, lesquels ne sont pas » ceux du son fondamental: c'est par ces harmoniques ajoutés que le son qui les produit se distingue encore plus durement; & ces mêmes harmoniques qui font ainsi sentir l'accord, n'entrent point » dans son harmonie.

» Voilà pourquoi les consonnances les plus parfaites déplaisent naturellement aux oreilles peu » faites à les entendre.

» Dans la dissonnance, non-seulement les harmoniques du son qui la donne, mais ce son lui-même » n'entre point dans le *système* harmonieux du son fondamental; ce qui fait que la dissonance se distingue » toujours d'une manière choquante parmi tous les » autres sons. »

Démêlons, dans ces différentes allégations de Rousseau, le vrai du faux.

Tout son donne un accord vraiment parfait, est une proposition fausse, si l'on comprend avec un son tous ses différens harmoniques.

Car je suppose que ce son soit *ut*, *ut* ayant pour harmoniques sensibles *ut sol ut mi sol si♭ ut ré mi*,
2 3 4 5 6 7 8 9 10
il est clair qu'il ne donne pas *un accord vraiment parfait*, *si♭* & *ré* n'entrant point dans l'accord parfait d'*ut*.

Il convient d'obſerver cependant, pour la défenſe de Rouſſeau, que, dans ſon idée, les harmoniques ſe réduiſoient aux notes de l'accord parfait.

Suppoſons donc, pour un moment, que les harmoniques ſont en effet bornés à ce point, & reprenons les propoſitions de Rouſſeau.

« Tout ſon donne un accord vraiment parfait, » puiſqu'il eſt formé de tous ſes harmoniques, & » que c'eſt par eux qu'il eſt un ſon. »

Je nie qu'un ſon ſoit formé de ſes harmoniques, & que ce ſoit par ſes harmoniques que le ſon fondamental eſt un ſon; car, ainſi que je l'ai dit ailleurs, le ſon fondamental exiſte par cela ſeul qu'il eſt le réſultat naturel & forcé de la corde qui le produit, quand cette corde, miſe en vibration, réſonne dans ſon tout avant de réſonner en aucune autre de ſes parties.

S'il eſt des ſons concomitans, s'il eſt des ſons dits *harmoniques*, c'eſt que la corde a la faculté de ſe transformer en autant de cordes différentes qu'elle a de parties aliquotes, ou du moins d'aliquotes réſonnantes.

Après le ſon fondamental, ſi elle en donne l'octave, c'eſt qu'après avoir été une corde d'un pied, je ſuppoſe, elle devient une corde de ſix pouces.

Dans chacune de ſes moitiés, ſi elle donne ſa douzième, c'eſt qu'elle devient une corde de quatre pouces dans chacun de ces trois tiers, & ainſi de ſuite.

Que réſulte-t-il de-là? Que divers ſons ſe font entendre enſemble, parce que diverſes cordes donnent chacune le leur. Ce qu'il y a de remarquable & qui tient du phénomène, c'eſt que toutes ces cordes différentes exiſtent dans la même, ſans que celle-ci ſe rompe; mais pourtant agiſſant comme ſi elle avoit des jointures ou des ſéparations réelles à chacune des extrémités de chacune de ſes parties aliquotes. Or, ces différens ſons ne ſont aucunement le produit les uns des autres; on n'eſt donc point fondé à appeler *générateur* le ſon le plus grave d'entre tous ceux-ci; car ce ſon ne génère aucun des autres. La corde qui contient toutes les autres cordes dont les ſons réſonnent avec le principal, peut, avec raiſon, être appelée *génératrice*, parce qu'elle engendre toutes les autres, ou du moins les contient; mais quant au ſon principal, il n'eſt le père d'aucun de ceux qui l'accompagnent, & c'eſt encore moins par ceux que l'on appelle ſes *enfans* qu'il exiſte, que ceux-ci n'exiſtent par lui.

En conſéquence, il eſt donc bien évident que ce n'eſt point par ſes harmoniques qu'un ſon eſt ſon.

Comme ce n'eſt point par le preſtant, par le naſard, par la doublette ni par la tierce que le bourdon de l'orgue eſt le bourdon, ce n'eſt pas non plus par le bourdon que les autres jeux ſont ce qu'ils ſont.

L'Adepte.

Les ſons harmoniques, non produits par le ſon dit *générateur*, modifient-ils ce ſon?

L'Initiateur.

Ils ne ſont chacun qu'un effet ſourd qui ſe joint à un effet éclatant, lequel les abſorbe tous, ſans en être modifié d'une manière ſenſible.

Ce qui fait la différence des harmoniques aux jeux de l'orgue qui les imitent, parce qu'ils ſont accordés aux mêmes intervalles, c'eſt que dans l'orgue les ſons accompagnateurs ne ſont pas des ſons ſourds, tels que les harmoniques, mais plus éclatans même que le ſon du bourdon, qui eſt leur fondamental.

C'eſt là ce qui fait que la modification du bourdon par les autres ſons eſt très-ſenſible, & compte beaucoup pour l'effet, quoiqu'elle ne compte pour rien dans le calcul de la compoſition.

Pour condamner l'harmonie, & prouver qu'elle contrarie la nature en s'oppoſant à ſon action ordinaire, Rouſſeau prétend qu'en frappant un *mi* avec *ut*, ce *mi*, uniſſon de l'harmonique d'*ut*, *mi* $\frac{1}{5}$, empêche non ſeulement alors ce *mi* harmonique d'être abſorbé, mais tous les autres auſſi, ſuppoſant, je ne ſais pourquoi, que ces harmoniques ne ſont abſorbés par le ſon principal, ou ne ſe détruiſent eux-mêmes qu'autant qu'ils demeurent tous enſemble dans la claſſe des harmoniques; ſeul cas où ils concourent à renforcer la ſenſation unique du ſon principal, comme à s'anéantir réciproquement.

Comment un ſeul des harmoniques, renforcés, empêcheroit-il les autres harmoniques d'être abſorbés?

Ce *mi* ne devient-il pas lui-même un ſecond abſorbant, en paſſant de l'état de ſon harmonique & ſourd à celui de ſon principal & éclatant?

Par quel moyen les autres ſons harmoniques auroient-ils le pouvoir de ſe faire entendre, alors que l'un d'eux auroit ceſſé d'être harmonique?

Tout cela eſt non-ſeulement dépourvu de preuves, mais conduit à des concluſions tout-à fait oppoſées à celles de Rouſſeau.

Si les conſonnances déplaiſent aux oreilles groſſières ou peu exercées, ce n'eſt ni à ces conſonnances, ni à leurs harmoniques qu'il faut s'en prendre, mais au défaut d'exercice qui, dans une perfection réelle, fait voir un vice de complication.

Il eſt tout ſimple que celui qui a de la peine à ſuivre une ſeule partie n'approuve pas qu'on lui en faſſe entendre en même temps une ſeconde, par la raiſon qu'en le diſtrayant de la première & de la

plus agréable, elle l'empêche ainsi de jouir d'aucune des deux.

Voici le tableau de ce qui se passe dans la résonnance, une & multiple du corps sonore.

TABLEAU DE LA RÉSONNANCE DU CORPS SONORE, EN *UT* MODE MAJEUR.

32 *sol.*
31 *fa* ♯ X.
30 *fa* ♯.
29 *fa* X.
28 *fa.*
27 *mi* ♯.
26 *mi.*
25 *ré* ♯
24 *ré.*
23 *ut* ♯.
22 *ut.*
21 *si* ♯.
20 *si.*
19 *la* ♯.
18 *la.*
17 *sol* ♯.
16 *sol sol sol sol sol sol sol sol sol sol sol sol sol sol sol sol.*
Genre chromatique. 15 *fa* ♯ *fa* ♯ *fa* ♯ *fa* ♯ *fa* ♯ *fa* ♯ *fa* ♯ *fa* ♯ *fa* ♯ *fa* ♯ *fa* ♯ *fa* ♯ *fa* ♯ *fa* ♯ *fa* ♯.
14 *fa fa fa fa fa fa fa fa fa fa fa fa fa fa.*
— *Mi* faux. 13 *mi mi mi mi mi mi mi mi mi mi mi mi mi.*
12 *ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré ré.*
Ut trop haut. 11 *ut ut ut ut ut ut ut ut ut ut ut ut.*
10 *si si si si si si si si si si.*
9 *la la la la la la la la la.*
8 *sol sol sol sol sol sol sol sol.* (*)
Fa trop bas. 7 *fa fa fa fa fa fa fa.*
6 *ré ré ré ré ré ré.*
5 *si si si si si* tierce majeure de la double octave.
4 *sol sol sol sol* double octave.
3 *ré ré ré* quinte de l'octave.
2 *sol sol* octave.
Corde génératrice résonnant dans toute son étendue........................ } 1 SOL dominante.

(*) Le type de la mélodie diatonique commence à ce *sol*, & finit au *fa* au-dessus.

La

La corde génératrice SOL ne peut être considérée comme une tonique par tout homme qui est tant soit peu musicien, puisque le septième de la corde, qui est un *fa*, fait, du *sol* fondamental & de chacune de ses octaves, une vraie dominante, au rapport de l'oreille, qui seule est compétente à prononcer dans cette affaire.

Mais l'oreille n'est pas seule de son avis; elle est appuyée par toutes les considérations de l'ordre que l'on doit supposer que la nature met dans tout ce qu'elle fait.

Puisque les trois genres ne sont pas plus une invention humaine que les sept cordes diatoniques, que devoit faire la nature dans la génération des cordes du ton? Devoit-elle, commençant par le diatonique, s'interrompre au milieu de son ouvrage pour donner l'existence à une seule corde chromatique, & continuer ensuite ce qu'elle avoit commencé?

L'Adepte.

Non; car cette inconséquence n'a point d'exemple dans la marche de la nature; & je vois cependant que ce seroit précisément la faute qu'elle auroit commise, si l'on devoit regarder le *sol* comme une tonique; au lieu qu'en le regardant comme une dominante, la nature n'a plus tort, & se conduit d'une manière digne de la sagesse de son auteur.

L'Initiateur.

Voyez naître l'harmonie avant la mélodie, & se placer au-dessous de celle-ci dans *sol sol ré sol si ré fa.*

1 2 3 4 5 6 7.

Les sept degrés harmoniques enfantés, que devoit faire la nature?

L'Adepte.

S'occuper des mélodiques.

L'Initiateur.

Jetez les yeux sur le tableau qui précède, vous allez les voir tous:

sol	*la*	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa.*
8	9	10	11	12	13	14.

L'Adepte.

Mais c'est précisément votre gamme, & la nature confirme ainsi ce que votre oreille & votre raisonnement vous ont fait trouver.

L'Initiateur.

Il n'est qu'un petit malheur dans tout cela; c'est que le *fa* est trop bas, l'*ut* trop haut, ainsi que le *mi*. Voilà bien les sept cordes diatoniques du monocorde; mais cette gamme ne peut être celle de notre oreille, à cause de ces trois intonations défectueuses. Ainsi nous voilà brouillés avec la nature, si son intention est de nous asservir à cette échelle.

L'Adepte.

Comment se tirer de ce mauvais pas?

L'Initiateur.

En songeant que la nature nous parle plus immédiatement dans notre organisation, qui est son chef-d'œuvre, que dans quelqu'autre phénomène que ce soit. En conséquence de ce principe, nous devons donc écouter la conscience qu'elle nous a donnée, dans ce que l'on appelle vulgairement *la justesse de l'oreille*, de préférence à tout ce que fournit le monocorde; ou du moins, lorsque ces deux choses cessent de s'accorder parfaitement, c'est au sentiment de l'oreille, c'est à notre logique musicale qu'il faut que nous cédions, parce que cette lumière certaine ne nous a pas été donnée en vain par cette nature, qui s'explique si hautement par ce moyen qui est en nous-mêmes.

Puisque le monocorde cesse, au sixième terme de la résonnance du corps sonore, de s'accorder avec notre oreille; nous devons ne chercher le reste du *système* qu'à l'aide de notre sentiment musical, ou le trouver dans l'application répétée des premières données du monocorde.

L'Adepte.

C'est ce que vous venez de faire en me montrant que tout le *système* naît d'une progression d'octaves dont *sol sol* 1 & 2 est le modèle, & d'une progression de quintes ou de quartes, telles que *sol ré* & *ré sol*, 2 3 & 3 4.

L'Initiateur.

On n'a pas eu besoin de ce moyen pour trouver le *système*, parce qu'il a suffi, pour cela, de l'oreille, qui a facilement formé une suite graduelle de tous les tétracordes dont il se compose; mais après que ce *système* a été trouvé par l'instinct, les philosophes y sont venus appliquer le raisonnement, & c'est alors que les sages ont reconnu toute la profondeur du *sacré quaternaire*, lequel contient à lui seul tous les élémens de la science musicale, savoir, le phénomène de l'octave, la proportion double ou sous-double, & la triple ou sous-triple.

Supposons encore, pour un moment, que toutes les données du monocorde sont justes, & voyons, après que la nature a donné les sept degrés diatoniques conjoints & mélodiques, *sol la si ut ré mi fa*, ce qu'elle avoit à faire pour continuer son opération avec ordre.

L'Adepte.

Elle devoit donner la première corde chromatique, le diatonique étant créé.

L'Initiateur.

Vous voyez, d'après ce tableau, que c'est ce qu'elle fait, puisque le quinzième terme est le *fa* ♯, première corde du chromatique ascendant.

Dans l'hypothèse qui fait de la corde génératrice une tonique, un *ut*, cette quinzième corde seroit diatonique au lieu d'être chromatique, puisqu'elle seroit un *si*. Or, il est évident que cette corde diatonique ne peut arriver si tard dans le *systême*, & après que *si* ♭ $\frac{1}{7}$ & *si* ♭ $\frac{1}{14}$, tous deux chromatiques, l'auroient précédé, contre toute espèce de raisonnement; & en conséquence il est donc bien prouvé que j'ai raison contre tout le monde, en ceci, comme sur plusieurs autres points, quand je dis que toute corde que l'on considère comme une génératrice est une dominante, & non pas une tonique.

Ce n'est donc point pour innover que j'établis cette proposition; car j'étois porté comme tout le monde à croire que la corde génératrice devoit être une tonique; mais il m'a bien fallu renoncer à cette idée, en entendant la septième mineure 1 qui en fait une dominante, ne pouvant pas être assez mauvais musicien pour résister à un tel argument.

Si les données du monocorde étoient toutes aussi musicales qu'elles sont géométriques, il est clair que la génération d'une seule corde offriroit, en elle, tous les sons qui peuvent exister sous la dépendance d'une même tonique, soit en qualité de diatoniques, soit en qualité de chromatiques ou d'enharmoniques. Ainsi, loin d'appeler, comme Rameau, trois mères différentes pour enfanter seulement les sept cordes diatoniques; les vingt-sept cordes qui composent les trois genres & mon grand *systême* sortiroient toutes de la même source, & expliqueroient comment elles appartiennent au seul & même ton, & pourquoi elles ne donnent que le sentiment de ce ton unique, quand on sait les employer de manière à ne pas sortir des limites de ce ton. Mais il resteroit encore une grande question à résoudre; celle de savoir pourquoi la tonique, n'étant pas la mère des cordes du ton, en seroit néanmoins la reine, le chef supérieur.

Je pourrois répondre à cela, que le chef de la famille n'est pas celui qui en met au monde les enfans; mais si l'on peut trancher ainsi le nœud de la difficulté, il faut convenir que ce ne seroit pas là le dénouer. Il est donc ici, comme en bien d'autres choses, une énigme dont le mot ne nous est pas donné; car malgré que la corde génératrice soit évidemment une dominante, je ne puis proposer d'enlever la couronne à la tonique, dont je reconnois si bien les véritables droits, pour la placer sur la tête de cette dominante, dont j'admire la fécondité.

On ne doit pas seulement reprocher aux données du monocorde les intervalles faux donnés par $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{11}$ & $\frac{1}{13}$, mais on doit leur reprocher aussi de sortir des limites du *systême* musical dans leurs divisions comatiques & diacomatiques; puisque le moindre intervalle musical est d'un semi-ton, & par conséquent de quatre commas, au moins.

L'intervalle d'un ton est divisible par commas ou par telle division que ce soit, quand il ne s'agit que de la spéculation; mais quand il s'agit de pratique, c'est toute autre chose. Les intervalles sont alors invariables & indivisibles; car ils ne résultent pas de la division du ton ou de tel autre intervalle en ses différentes parties géométriques, mais du gisement à poste fixe des différens individus dont l'échelle est peuplée.

Du chromatique, de l'enharmonique, et des trois genres réunis.

L'Adepte.

Qu'est-ce que l'on entend par genre chromatique?

L'Initiateur.

C'est celui qui naît de l'addition des dix cordes aux sept cordes du diatonique, savoir, cinq en montant & cinq en descendant.

En ajoutant à *si mi la ré sol ut fa*, cinq cordes également à la quarte juste l'une de l'autre, on a alors, en montant, *si mi la ré sol ut fa*; *si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭; & *fa ut sol ré la mi si*; *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯.

L'Adepte.

Est-ce que toutes ces cordes sont en *ut* mode majeur?

L'Initiateur.

Certainement; car, pour être *chromatiques*, il faut bien que les cordes *si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭ & *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯ soient toutes en *ut* naturel, conjointement avec les cordes diatoniques *si mi la ré sol ut fa* ou *fa ut ré la mi si*, auxquelles elles sont subordonnées. Les diatoniques sont les seules cordes nécessaires à l'établissement d'un ton quelconque; elles y jouent le premier rôle. Le chromatique n'y est jamais que secondaire, & ne peut exister seul & en l'absence du diatonique.

Par les cordes chromatiques, les cinq tons diatoniques *fa sol*, *ut ré*, *sol la*, *ré mi*, & *la si* ou *si la*, *mi ré*, *la sol*, *ré ut* & *sol fa* sont alors partagés en semi-tons; *si la* devenant au besoin *si* ♭ *la*; *mi ré* devenant au besoin *mi* ♭ *ré*; *la sol*, *la* ♭ *sol*; *ré ut*, *ré* ♭ *ut*; & *sol fa*, *sol* ♭ *fa*.

Quand je dis que les cinq tons diatoniques sont partagés en semi-tons, cela veut dire seulement qu'entre les deux cordes diatoniques qui sont à un ton l'une de l'autre, il vient se placer à un demi-ton de l'une & de l'autre, une troisième corde, qui est chromatique; & non que l'intervalle d'un

ton est divisé en deux parties, ce qui est bien différent.

L'Adepte.

Le *systême* musical étant donné par une suite de quartes justes, pourquoi toutes ces quartes ne sont-elles pas de la même nature, & composent-elles trois genres différens, au lieu de ne faire chacune qu'étendre le diatonique d'un tétracorde de plus?

L'Initiateur.

C'est qu'il ne nous est point donné de sentir, comme diatoniques, plus de sept cordes dans le même ton, & que les cordes chromatiques n'ont pas les mêmes propriétés que les diatoniques; ni les enharmoniques, les propriétés de celles d'aucun des deux premiers genres.

L'Adepte.

Le ton ressembleroit-il aux Etats composés de trois ordres de citoyens?

L'Initiateur.

Je ne prétends pas cela; mais il est certain qu'il est trois espèces de cordes.

1°. Les diatoniques qui ont la faculté de se marier entr'elles ou aux chromatiques, & non aux harmoniques.

2°. Les chromatiques qui ne se marient pas entre elles, mais aux diatoniques ou aux enharmoniques; &

3°. Enfin, les enharmoniques qui ne peuvent s'unir qu'aux chromatiques, & non s'associer ou cadencer entr'elles, ou se marier aux diatoniques.

L'Adepte.

Pourquoi les diatoniques ont-elles la permission de cadencer entr'elles par degrés conjoints?

L'Initiateur.

Parce qu'en se mariant ainsi l'une à l'autre, en montant ou en descendant, elles ne violent pas l'unité de ton, à laquelle toute modulation est astreinte.

EXEMPLE.

Si ut, ut si, ut ré, mi ré; mi fa, mi ré, ut si, ut ré.
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

L'Adepte.

En cadençant ainsi par degrés conjoints, les chromatiques blesseroient donc l'oreille?

L'Initiateur.

Vous allez en juger vous-même par ce qui suit.

Mi ré, ut si, FA ♯ SOL ♯, *fa mi; ut si,* LA ♭ SOL ♭, *ut ré, si ut.*

L'Adepte.

Cela est vrai: je sens que la cadence *fa* ♯ *sol* ♯ de cet exemple, & celle *la* ♭ *sol* ♭, sont toutes deux choquantes & fausses.

L'Initiateur.

Remarquez aussi qu'être fausses pour des cadences, c'est être non mal accordées ou au-dessus ou au-dessous de leur intonation, mais contraires aux lois du ton, au bon sens & à la logique musicale.

Fa ♯ *sol* ♯ & *si* ♭ *la* ♭ sont, dans cette occasion, deux déraisonnemens, deux propositions contradictoires & insensées; d'où je conclus que le discours musical est astreint à une logique aussi parfaite, aussi certaine que celle du discours proprement dit.

L'Adepte.

On peut donc déraisonner en chantant comme en parlant?

L'Initiateur.

Vous en avez la preuve dans *fa* ♯ *sol* ♯ & *la* ♭ *sol* ♭, qui, séparément, sont des propositions sensées, mais qui sont insensées dès qu'on veut que les unes soient la suite des autres.

Il n'est pas de compositeur, si mauvais qu'il puisse être, qui se permît les cadences révoltantes *fa* ♯ *sol* ♯ & *la* ♭ *sol* ♭, parce qu'elles sont trop déraisonnables ou trop fausses pour qu'on ne s'aperçoive pas qu'elles blessent l'oreille, ou la logique musicale; comme il n'est pas d'écrivain assez fou ou assez imbécille pour faire des propositions tout-à-fait insensées; mais il est beaucoup de compositeurs & d'écrivains qui manquent d'une certaine liaison dans leurs idées, & qui associent entr'elles des phrases & des périodes incohérentes, & qu'une saine logique repousse.

Si les compositeurs évitent de former des propositions dépourvues de sens, c'est à leur oreille qu'ils en sont redevables, & non pas à la connoissance théorique de leur art, car aucun n'est moins bien pourvu sous ce rapport que celui de la musique; malgré tous les volumes qu'on a écrits sur cette matière, parce qu'ils ne sont, en général, que des redites, ou les mêmes erreurs présentées sous différens points de vue.

Quelques règles contradictoires de contre-point, & la nomenclature des accords, voilà à peu près à quoi se borne l'instruction qu'on donne aux musiciens. C'est dans les modèles qu'ils cherchent tout le reste.

Aucun ouvrage n'est descendu jusqu'à la simple proposition musicale pour arriver, par degrés, à la période la plus composée & la plus abondante en idées & en expressions énergiques.

Le développement progressif de la pensée dans le cadre de la phrase, l'enchaînement gradué des périodes & l'association des reprises sont autant de

choses qui n'ont jamais été que vaguement aperçues.

La connoissance des trois genres, qui date de si loin, & dont l'origine ou la découverte se perd dans la nuit des temps, est encore une chose toute nouvelle, parce qu'avant moi on n'avoit pas bien compris encore la nature & les limites de ces genres.

Qu'on ouvre les différens livres qui en traitent, & l'on verra que le véritable point de la question n'a été saisi dans aucun.

Que dit Rousseau ?

« Une pièce de musique toute entière dans un seul » genre seroit très-difficile à conduire, & ne seroit » pas supportable; car, dans le diatonique, il seroit » impossible de changer de ton; dans le chromatique, » *on seroit forcé de changer de ton à chaque note*, & » dans l'enharmonique, il n'y auroit absolument au- » cune sorte de liaison. »

Que de fausses idées ce peu de mots contient !

On voit que pour Rousseau, qui est ici l'organe des praticiens, il n'est point de chromatique sans changement de ton, puisqu'il dit que, dans le chromatique tout pur, on changeroit de ton à chaque note.

Qu'est-ce donc qu'un changement de ton; est-ce autre chose que la substitution des cordes d'un ton à celles d'un autre ton ?

Que faut-il que je fasse pour porter le ton d'*ut* en *sol ?*

Il faut que j'enlève la couronne tonique de dessus la tête d'*ut* pour en décorer celle de *sol;* ou pour parler plus simplement, il faut que je mette *fa* ♯ *sol la si ut ré mi* à la place de *si ut ré mi fa sol la*, ou, si on l'aime mieux, que la gamme *ut ré mi fa sol la si ut* cède sa place, dans notre oreille, à *sol la si ut ré mi fa* ♯ *sol*.

Or, je le demande, ai-je besoin pour cela d'employer aucune des cordes du genre chromatique, & ne me suffit-il pas que ce *fa* ♯ diatonique se substitue à *si* diatonique, & les repos d'*ut* & de *sol* au repos de *sol* & de *ré ?*

L'Adepte.

Pourquoi dites-vous que les repos de *sol* & de *ré* doivent se substituer à ceux d'*ut* & de *sol*, pour que le ton passe d'*ut* en *sol ?*

L'Initiateur.

C'est que c'est par ces repos de phrase sur la tonique ou sur la dominante que l'on voit si le *fa* ♯ est vraiment la sensible de *sol*, & une corde diatonique, & non pas la quarte chromatique du ton d'*ut* naturel; ce qu'il est essentiel de ne pas confondre.

Cette méprise est celle où les musiciens tombent chaque jour, quelqu'habiles qu'ils soient, parce que les principes qu'ils reçoivent ne les mettent pas assez en garde contre ce piége.

Si la substitution des cordes diatoniques de *sol* à celle d'*ut* suffit pour porter la modulation d'*ut* en *sol*, Rousseau se trompe donc, & fortement, quand il dit qu'en n'employant que le seul genre diatonique, on ne pourroit pas changer de ton.

L'Adepte.

Qu'est-ce qui occasionne ici la méprise de Rousseau ?

L'Initiateur.

C'est qu'il croit qu'il existe alors, en *ut*, le demi-ton *fa fa* ♯, qui n'est point diatonique, parce qu'il ne prend pas garde que dès que le *fa* ♯ paroît, le *fa* naturel se retire.

Il est bien certain que s'ils existoient ensemble dans le même ton, il faudroit bien que l'un fût chromatique & l'autre diatonique.

Si c'étoit en *sol* que ce *fa* naturel & ce *fa* ♯ existassent ensemble, ce seroit le diatonique, & le *fa* naturel qui seroit le chromatique; mais ce n'est pas le cas que j'indique ici. Puisque je ne veux employer aucune chromatique, ces deux cordes s'excluent mutuellement, & par conséquent il n'en existe jamais huit à la fois, mais sept seulement.

Je puis passer successivement ainsi, de proche en proche, dans tous les tons possibles, sans faire sonner jamais aucune des cordes chromatiques, sans sortir du seul genre diatonique. Donc les idées que l'on a sur le chromatique ont besoin d'être rectifiées.

Il n'y a d'emploi du chromatique qu'autant que les cordes étrangères aux diatoniques ne changent point le ton que celles-ci établissent.

Le ton est en quelque sorte la possession spéciale des cordes diatoniques; il n'est pas possible aux cordes chromatiques ni aux enharmoniques de le changer; puisque ses cordes diatoniques ne peuvent être remplacées, dans cette possession, que par d'autres diatoniques.

Ce ne sont donc pas tous les dièses ni les bémols qui surviennent dans le cours d'un morceau qui en changent le ton, mais seulement les dièses ou les bémols diatoniques. Les chromatiques ou les enharmoniques, en tel nombre qu'ils soient, ne peuvent changer que le genre & non le ton.

Ce que l'on prend pour du chromatique est une succession de transitions du *ton* à un demi-ton au-dessus ou au-dessous de celui que l'on quitte. Mais comme ces transitions elles-mêmes peuvent s'opérer sans cordes chromatiques, il s'ensuit encore que ce n'est pas le chromatique qui oblige à changer de *ton*

à chaque note, puisqu'il n'entre pour rien dans ces transitions rapprochées.

Des transitions enharmoniques.

Les transitions dites *enharmoniques* ne sont elles-mêmes que des *substitutions diatoniques*.

Quand on transforme *sol*♯ *si ré fa* en *sol*♯ *si ré mi*♯, que fait-on autre chose que de substituer les cordes diatoniques du ton de *fa*♯ mineur à celles de *la* mineur ?

Or, s'il n'y a point dans cela de cordes enharmoniques, comment ce genre existeroit-il, & par quoi seroit-il produit ?

Donc le genre enharmonique n'est pas connu des musiciens, puisqu'ils prennent tous du diatonique pour de l'enharmonique.

L'Adepte.

Qu'est-ce que le genre enharmonique ?

L'Initiateur.

Celui qui ajoute au diatonique & au chromatique dix cordes de plus.

EXEMPLE *en montant.*

Diatonique...... *Si mi la ré sol ut fa.*
Chromatique.... *Si*♭ *mi*♭ *la*♭ *ré*♭ *sol*♭.
Enharmonique... *Ut*♭ *fa*♭ *si*♭♭ *mi*♭♭ *la*♭♭.

En descendant de quarte.

Diatonique...... *Fa ut sol ré la mi si.*
Chromatique.... *Fa*♯ *ut*♯ *sol*♯ *ré*♯ *la*♯.
Enharmonique... *Mi*♯ *si*♯ *fa* X *ut* X *sol* X.

L'Adepte.

Ces cordes sont-elles vraiment toutes en *ut* naturel ?

L'Initiateur.

Assurément, car sans cela il n'y auroit pas dix enharmoniques.

Ces cordes sont toutes en *ut*, parce qu'il n'en est aucune qui ne puisse s'y faire entendre sans établir aucun autre ton, moyennant qu'elles soient traitées selon leur genre & leur nature. En conséquence, le grand *système* musical se compose donc de vingt-sept cordes différentes, formant seize quartes ascendantes & autant de descendantes.

L'Adepte.

Pourquoi faut-il dix cordes enharmoniques pour que le *système* soit complet ?

L'Initiateur.

Parce que les dix cordes enharmoniques qui viennent jeter un semi-ton entre chaque ton ascendant ou descendant du diatonique, en produisent par cette même opération dix autres, entre lesquels il est nécessaire de jeter un semi-ton enharmonique pour que le *système* soit entièrement divisible en semi-tons ou en tons, soit diatoniques, soit chromatiques ou enharmoniques.

EXEMPLE. *Système ascendant.*

Chromatique..... *fa*♯ *ut*♯ *sol*♯ *re*♯ *la*♯.
Diatonique....... *Fa sol, ut ré sol la, ré mi, la si.*

Division des deux tons diatono-chromatiques.

Enharmonique........... *mi*♯ *si*♯.
Diatono-chromatique....... *Mi fa*♯, *si ut*♯.

Division des trois tons chromatiques.

Enharmonique.... *fa* X *ut* X *sol* X.
Chromatique..... *Fa*♯ *sol*♯, *ut*♯ *ré*♯, *sol*♯ *la*♯.

Système descendant.

Chromatique..... *si*♭ *mi*♭ *la*♭ *ré*♭ *sol*♭.
Diatonique....... *Si la, mi ré, la sol, ré ut, sol fa.*

Division des deux tons diatono-chromatiques.

Enharmonique........... *ut*♭ *fa*♭.
Diatono-chromatique....... *Ut si*♭, *fa mi*♭.

Division des trois tons chromatiques.

Enharmonique........ *si*♭♭ *mi*♭♭ *la*♭♭.
Chromatique......... *Si*♭ *la*♭, *mi*♭ *ré*♭, *la*♭ *sol*♭.

Il est impossible de rien ajouter à ce *système*, parce qu'il embrasse les trois genres en entier, qu'on ne peut dépasser, puisqu'il n'y en a pas quatre, le sentiment *du même ton* ne pouvant se prolonger au-delà de ces limites, qui sont celles de notre organisation.

Comment raisonnoient donc Rameau, d'Alembert, Rousseau, Framery & Feytou, pour avoir un ton différent dans chacun des deux tétracordes dont la gamme diatonique se compose? quelle idée avoient-ils de l'unité du ton, pour en voir ainsi deux en un seul; tandis que nous faisons connoître ici que le sentiment du même ton peut être conservé dans vingt-sept cordes différentes?

S'il n'y avoit que quatre cordes diatoniques qui pussent être senties comme appartenant au même ton, alors il seroit de la plus grande déraison d'en admettre sept; car il n'y a sept notes, c'est-à-dire, sept cordes diatoniques, que par cela même & par cela seul que notre oreille sent que toutes les sept appartiennent bien réellement au même ton & sont sous la puissance de la même tonique.

S'il y a en outre dix cordes chromatiques, c'est parce que nous avons également la conscience que ces cordes secondaires existent sous la même autorité que les primaires, & font comme elles partie de ce même tout, auquel on a donné le nom de *ton* ou de *gamme*, & qui prend aussi quelquefois celui de *modulation*.

Ce qui fait qu'en outre de ces cordes primaires & secondaires, au nombre de dix-sept, il en est d'une troisième espèce ou d'un troisième genre, c'est encore & toujours par la raison que l'addition de ces cordes n'empêche point de pouvoir sentir un même ton dans cette multiplicité de sons, & une même famille parmi tous ces individus soumis à la même tonique.

Gamme ascendante, où les sept cordes diatoniques, les cinq cordes chromatiques & les cinq enharmoniques ascendantes sont employées.

Si	*ut*	*ré*	*ut*	*ré*	*ut* ♯	*si* ♯	*ut* ♯	*ré.*
Ré	*mi*	*fa*	*mi*	*fa*	*mi*	*ré* ♯	*mi*	*fa.*
1	2	1	2	1	2	1		2
Ut ♯	*ré*	*mi*	*ré*	*mi*	*ré* ♯	*ut* X	*ré* ♯	*mi.*
Mi	*fa*	*sol*	*fa*	*sol*	*fa* ♯	*mi* ♯	*fa* ♯	*sol.*
1	2	1	2	2	1	1		2
Ré	*mi*	*fa*	*mi*	*fa*	*mi*	*ré* ♯	*mi*	*fa.*
Fa ♯	*sol*	*fa*	*sol*	*la*	*sol* ♯	*fa* X	*sol* ♯	*la.*
1	2	1	2	1	2	1		2
Mi	*fa*	*sol*	*fa*	*sol*	*fa* ♯	*mi* ♯	*fa* ♯	*sol.*
Sol ♯	*fa*	*si* ♭	*fa*	*si* ♮	*la* ♯	*sol* X	*la* ♯	*si.*
1	2	1	2	1	1	1		2
Fa ♯	*sol*	*la*	*sol*	*la*	*sol* ♯	*fa* X	*sol* ♯	*la.*
La ♯	*si*	*ut*	*si*	*ut*	*si*	*la* ♯	*si*	*ut.*
1	2	1	2	1	2	1		2
Sol ♯	*la*	*si*	*la*	*si*	*la* ♯	*sol* X	*la* ♯	*si.*
Si	*la*	*ré*	*ut*	*ré*	*ut* ♯	*si* X	*ut* ♯	*ré.*
1	2	1	2	1	2	1		2
La ♯	*si*	*ut*	*si*	*ut*	*si*	*la* ♯	*si*	*ut.*
Ut ♯	*ré*	*mi*	*ré*	*mi*	*ré* ♯	*ut* X	*ré* ♯	*mi.*
1	2	1	2	1	2	1		2

Gamme descendante, où sont employées les seize quartes si mi la ré sol ut fa; si ♭ mi ♭ la ♭ ré ♭ sol ♭, ut ♭ fa ♭ si ♭♭ mi ♭♭ la ♭♭.

A trois parties.

Ut	*si*	*ut* ♭	*si* ♭	*si* ♭	*la*	*si* ♭♭	*la* ♭	*la* ♭	*sol.*
Sol	*fa* ♯	*sol* ♭	*fa*	*fa*	*mi*	*fa* ♭	*mi* ♭	*mi* ♭	*ré.*
Mi	*ré* ♯	*mi* ♭	*ré*	*ré*	*ut* ♯	*ré* ♭	*ut*	*ut*	*si.*
1	2	1	2	1	2	1	2	1	2

La ♭♭	*sol* ♭	*sol* ♭	*fa*	*fa*	*mi*	*fa* ♭	*mi* ♭.
mi ♭♭	*ré* ♭	*ré* ♭	*ut*	*ut*	*si*	*ut* ♭	*si* ♭.
ut ♭	*si* ♭	*si* ♭	*la*	*la*	*sol* ♯	*la* ♭	*sol.*
1	2	1	2	1	2	1	2

Mi ♭	*ré*	*mi* ♭♭	*ré* ♭	*ré* ♭	*ut*	*ut*	*si*	*si*	*ut.*
Si ♭	*la*	*si* ♭♭	*la* ♭	*la* ♭	*sol*	*sol*	*fa*	*fa*	*mi.*
Sol	*fa* ♯	*sol* ♭	*fa*	*fa*	*mi*	*mi*	*ré*	*sol*	*ut.*
1	2	1	2	1	2	1	2	1	2

L'Adepte.

A présent que j'ai sous les yeux votre grand *système*, le seul parfait, le seul complet, je desirerois que vous prissiez la peine de me faire connoître comment tout sort de cette vaste mine, où il y aura à puiser dans tous les siècles.

Une récapitulation des vérités qui précèdent, me les rendroit plus claires & plus intelligibles encore, & d'une utilité beaucoup plus grande.

L'Initiateur.

Je vais vous satisfaire.

Récapitulation de ce qui précède, pour l'ensemble du système.

Vous remarquerez d'abord que, pour avoir la mine complète des sons, il faudroit transposer dans tous les tons possibles les vingt-sept cordes que je viens de vous montrer dans le seul ton d'*ut*; mais comme ces tons possibles sont à l'infini, il faut se borner aux praticables, ce qui en circonscrit le nombre & le réduit à peu près à vingt-un tons différens, dans chaque mode; nombre qui peut être moindre encore, en se bornant aux tons les plus usités. (Voy. ces gammes à mon article Ton.)

L'Adepte.

Vous venez de prononcer le mot *mode*, & vous ne m'avez pas dit encore quelle est sa valeur.

L'Initiateur.

Le même ton est susceptible de deux modes diffé-

rens, parce que la nature a doué la tierce & la fixte de la tonique, de la faculté d'être diatoniques comme majeures & comme mineures.

EXEMPLE.

Mode majeur : *si ut ré mi : mi fa sol la.*
Mode mineur : *si ut ré mi♭ : mi♭ fa sol la♭.*

Voilà tout le mystère ; & quoique ce soit une chose bien simple, j'ai eu moi-même beaucoup de peine à découvrir ce secret, car ce n'est qu'en dernier lieu que j'ai reconnu cette double faculté *diatonique* dans la troisième & la sixième note du ton, qui pouvoit seul expliquer pourquoi il y a deux modes, & pourquoi il n'y en a pas trois ; car pour qu'il y en eût trois, il faudroit que les modales fussent susceptibles d'être diatoniques sous trois formes différentes ; puisque la modalité tient absolument à ce que ces deux cordes puissent figurer comme diatoniques, soit qu'on les fasse majeures ou mineures ; observant néanmoins qu'elles ne sont diatoniques dans le mode majeur qu'autant qu'elles sont majeures, & dans le mineur qu'autant qu'elles sont mineures ; car la tierce & la sixte mineures sont chromatiques dans le mode majeur ; & la tierce & la sixte majeures, chromatiques en mineur. (Voyez mon article MODE.)

Maintenant que le ton est armé de ses vingt-sept cordes qui forment ses trois genres & ses deux modes, nous n'avons plus qu'à procéder à la formation de la période, par laquelle on arrive à celle du morceau.

Un son, une corde ou une note est toujours, 1°. un individu qui fait partie de ceux dont le ton auquel il appartient se compose.

2°. Cette note est diatonique, chromatique ou enharmonique.

3°. Elle est un levé ou un frappé, un antécédent ou un conséquent, le premier ou le second membre d'une cadence binaire ou ternaire, ou l'une des deux notes dont ces membres sont parfois composés, soit comme rime féminine, soit comme premier ou second membre de la mesure à deux temps inégaux, dont l'un est double de l'autre, ce qui équivaut à trois temps.

Deux notes qui se suivent, peuvent appartenir à la même cadence, l'une comme levé, l'autre comme frappé, ou au même temps, ou appartenir l'une à une cadence, l'autre à la cadence suivante.

La cadence, le pied musical, la mesure naturelle, la proposition, sont une seule & même chose que je désigne différemment, soit pour éviter l'emploi trop fréquent des mêmes mots, soit pour réveiller dans l'esprit des idées différentes.

Cette cadence, cette union du levé avec le frappé est, comme nous l'avons dit, le mariage des notes, & le principe de la société des sons ou du discours musical. Il importe de bien saisir ce premier chaînon, car tout le discours musical n'est qu'une suite de cadences.

Faute de connoître cette union naturelle, les musiciens ne voient dans la musique que des notes, & point de mariages ou d'association de ces notes, malgré qu'ils sentent tous qu'il est des phrases & des périodes. Avant que j'eusse divulgué mon secret, aucun d'entr'eux ne se doutoit que la musique marche du levé au frappé.

L'Adepte.

Pourquoi tenez-vous si fortement à ce que l'on regarde le levé comme le premier temps, & le frappé comme le second ; cela n'est-il pas indifférent ?

L'Initiateur.

Non, vraiment ; & ce n'est point pour le plaisir de contredire ou d'innover que j'insiste sur ce point ; mais c'est qu'il n'y a pas d'autre manière d'envisager la musique, si on veut la comprendre & l'expliquer.

Les notes qui sont naturellement unies par le lien de la cadence ou de la proposition musicale sont, la première, sur le levé, la seconde, sur le frappé : il faut donc bien considérer & phraser ainsi la musique, sans quoi on la rhythme ou cadence à contre-sens ; on sépare ce qui est uni, pour unir ce qui est séparé.

Il faut prendre garde ici, que chaque temps de la mesure vulgaire & proprement dite peut contenir plus d'un membre d'une cadence ; parce que ces temps ne sont pas ceux de la cadence simple & naturelle, mais ceux d'une mesure souvent composée & surcomposée, qui contient, selon le cas & la vitesse des notes, un nombre plus ou moins grand de cadences, dont une ou plusieurs peuvent n'occuper qu'un de ces temps, non simples, mais composés.

Pour réduire ces temps composés au point de n'être plus que le levé ou le frappé d'une cadence, il faut nécessairement les décomposer en différens levés & frappés alternatifs, jusqu'à ce qu'il ne reste qu'une seule note sur chacun, hors dans la cadence féminine, qui en a deux en frappant.

Tout ceci posé & compris, nous allons procéder à la formation de la phrase.

Voilà une première cadence, une première proposition, à une partie, que nous pouvons regarder comme la basse ou le dessus, si nous voulons y ajouter d'autres parties.

Ut	*si.*
Levé.	Frappé.

Pour ajouter d'autres parties à celle-ci, il faut savoir à quels intervalles les sons s'harmonisent.

Nous avons déjà vu qu'ils ne s'harmonisent immédiatement qu'à l'unisson, à l'octave, à la tierce majeure ou mineure, & à la sixte majeure ou mineure.

Nous allons établir en principes, qu'il n'y a que les intervalles auxquels deux parties s'harmonisent immédiatement qui soient répétables, c'est-à-dire, dont on puisse, par mouvement semblable, faire plu-

ſieurs de ſuite ; parce qu'il eſt prouvé par l'expérience que deux quintes, juſtes ou fauſſes ; deux quartes, juſtes ou ſuperflues ; deux ſeptièmes, mineures ou diminuées, ne peuvent ſe faire entendre, entre la baſſe & le deſſus, ſans que l'enſemble de ces deux parties ne ſoit détruit, ce qui prouve qu'aucun de ces intervalles n'eſt conſonnant ; car ce qui mérite ce nom, eſt immédiatement en harmonie, ſans le ſecours ou la ſuppoſition d'une partie intermédiaire.

Ut & *ſi* pourront donc avoir pour accompagnement *ut* & *ſi*, à l'uniſſon ou à l'octave ; mais on ſent que la *variété* murmure contre une ſeconde partie compoſée de la ſorte ; quoique l'*unité* en ſoit ſatisfaite. Il faut donc, pour faire ceſſer les juſtes reproches de la *variété*, éviter tout au moins de faire deux uniſſons ou deux octaves de ſuite ; &, pour la contenter entièrement, éviter partout l'uniſſon & l'octave ; hors dans les cas où il réſulteroit un inconvénient plus grand que l'avantage qui naît de cette variété ; ſavoir, au repos de la période ou à la fin d'un morceau, où le repos eſt l'objet principal, & demande l'emploi de l'octave entre la baſſe & le deſſus ; & quand une marche graduelle & par mouvement contraire ſeroit interrompue, ſi l'on ne ſe ſervoit point de l'uniſſon ou de l'octave.

On devra donc faire ſous *ut ſi*, ou ſur *ut ſi*, *mi ré*, *mi ſol*, *la ſol* ou *la ré*, parce que, ſi l'on évite l'uniſſon & l'octave, il ne reſte plus que la tierce & la ſixte au-deſſus ou au-deſſous, qui appartiennent à l'harmonie immédiate.

Exemple.

	Ut	*ſi*	*ut*	*ſi*	*ut*	*ſi*	*ut*	*ſi.*
	Mi	*ré*	*mi*	*ſol*	*la*	*ſol*	*la*	*ré.*
(1)	1	2	1	2	1	2	1	2

En mettant la baſſe au-deſſus, & celui-ci à la baſſe.

Mi	*ré*	*mi*	*ſol*	*la*	*ſol*	*la*	*ré.*
Ut	*ſi*	*ut*	*ſi*	*ut*	*ſi*	*ut*	*ſi.*
1	2	1	2	1	2	1	2

En faiſant du premier temps un frappé, & un levé du ſecond, on peut auſſi employer ces différens intervalles, parce que, de telle manière que ce ſoit, deux conſonnances qui réuniſſent la variété à l'unité, ſont de miſe partout : il n'y a qu'une choſe à éviter, c'eſt le faux tétracorde *fa ſol la ſi*, qui ſe fait ſentir dans

la ſi ou *ſi la.*
fa ſol   *ſol fa.*

L'octave peut être employée à l'antécédent ou levé de la cadence, & non au frappé qui en eſt la ſuite ou le conſéquent, lorſque la cadence a lieu de la tonique à la dominante ; c'eſt l'inverſe en allant de la dominante à la tonique.

(1) Nous prévenons, une fois pour toutes, que le levé eſt déſigné par 1, le frappé par 2.

Exemple.

Ut	*ſi*	*ſi*	*ut.*
Ut	*ſol*	*ſol*	*ut.*
1	2	1	2

L'oreille exercée, ſentant les notes intermédiaires non écrites qui ſéparent, dans la même partie, deux notes qui ſont à une tierce, une quarte, une quinte, une ſixte ou une ſeptième l'une de l'autre, & les ajoutant malgré elle, il s'enſuit de-là qu'on doit éviter les deux octaves conſécutives qui réſultent de ces notes, que l'oreille ajoute néceſſairement d'elle-même.

Dans *ſi ut* ſur *ſol ut*, il faut donc que la baſſe deſcende, car ſi les deux parties y montent enſemble, l'oreille y ſentira deux octaves.

Bien.					Mal.			
Si				Ut	Si			Ut.
Sol	*fa*	*mi*	*ré*	Ut	Sol	*la*	*ſi*	Ut.

Ces octaves, qu'ajoute l'oreille, ſe nomment *octaves cachées* ; je les nomme auſſi *implicites*, parce qu'elles ſont ſous-entendues, & réſultent indirectement de ce qui eſt exprimé.

L'octave en frappant, hors dans le début ou à la fin d'un morceau, doit s'éviter, parce qu'alors le défaut de variété eſt plus ſenſible, & par-là même moins ſupportable au conſéquent de la cadence qu'à l'antécédent.

Exemple *de ce qu'il faut éviter.*

Ut	*la*	*ré*	*ſi*	*mi*	*ut*	*fa*	*ré*	*ſol*	*mi.*
Mi	*la*	*fa*	*ſi*	*ſol*	*ut*	*la*	*ré*	*ſi*	*mi.*
1	2	1	2	1	2	1	2	1	2

Exemple *de ce qu'on peut faire régulièrement.*

Ut	*la*	*ré*	*ſi*	*mi*	*ut*	*fa*	*ré*	*ſol*	*mi.*
Ut	*fa*	*ré*	*ſol*	*mi*	*la*	*fa*	*ſi*	*ſol*	*ut.*
1	2	1	1	1	2	1	2	1	2

C'eſt comme temps fort, c'eſt-à-dire, comme celui des deux qui ſe fait le plus fortement ſentir, que le frappé repouſſe l'octave plus que ne fait le levé, que je nomme *temps foible*, parce qu'il eſt plus foiblement ſenti.

L'Adepte.

La propoſition *ut ſi* poſée, quelle doit être la ſeconde pour former une phraſe ?

L'Initiateur.

Il y a tant de réponſes à faire à cette ſeule demande, que je crains de fatiguer votre attention & d'alonger trop l'inſtruction, en entrant dans tous les détails que cela néceſſite. Je vais cependant vous mettre ſur la voie, pour vous faire connoître ou appercevoir du moins la poſition des choſes & l'étendue de cette queſtion.

Eſt-ce

Eſt-ce une mélodie *univoque* ou *polivoque* que vous voulez compoſer ?

L'Adepte.

Qu'entendez-vous par ces mots *univoque* & *polivoque ?*

L'Initiateur.

Je donne le nom d'*univoque* à la mélodie qui ſe renferme dans les ſtrictes limites d'une ſeule partie ou voix ; celui de *polivoque* à la mélodie qui ſe compoſe des ſons qui appartiennent naturellement à pluſieurs voix ou parties différentes.

La nature, en créant l'octave & les octaves, a par cela même créé autant de voix ou de parties différentes qu'il y a d'octaves dans le clavier général. Par l'octave, donc, chaque voix ou mélodie univoque auroit déjà pour borne la ſeptième.

Mais comme la nature ne fait pas ſeulement accorder deux parties à l'octave, mais qu'elle les fait auſſi accorder à la tierce, cette tierce eſt elle-même une limite que la mélodie, ſtrictement univoque, ne peut franchir dans la même cadence.

L'Adepte.

On ſort donc des vraies limites d'une voix lorſqu'on va juſqu'à l'octave ; puiſque c'eſt là le principe d'une voix plus grave, ſi l'on a deſcendu l'octave, ou d'une plus aiguë, ſi on l'a montée ?

L'Initiateur.

Préciſément ; & par-là on obtient la preuve que la vraie gamme ou le type diatonique des ſept notes doit être un eptacorde & non un octacorde, puiſque cette gamme doit être univoque & non polivoque.

L'Adepte.

Mais ſi, d'une autre part, la tierce eſt déjà polivoque, la ſeconde eſt donc le ſeul intervalle praticable ſans ſortir des ſtrictes limites d'une mélodie inharmonique ?

L'Initiateur.

Oui ; & en voici la raiſon : c'eſt qu'une tierce fournit une ſeconde partie, une ſeconde voix, une muſique double enfin.

Exemple.

Si ut ré mi : mi fa ſol la : la ſol fa mi : mi ré ut ſi.
Si ut : mi fa : la ſol : mi ré.

On doit voir, par-là, combien la nature a rendu *harmonique* la mélodie elle-même, puiſqu'elle ne peut faire deux pas en montant ou en deſcendant ſans que le ſecond ne s'harmoniſe avec le premier.

Non-ſeulement la cadence *ſi ut* s'accorde avec *ré mi*, mais elle s'unit même, inverſement, avec la cadence *ut ré*.

Exemple.

Si ut ut ré : ut ſi ut ré : ut ré ut ſi.
ut ſi : ut ſi : ut ſi ut ré.

L'Adepte.

J'admire cette fécondité de la nature ; elle m'explique comment, ſans ſavoir une note de muſique, le peuple, en Italie, en Allemagne, & même dans les Pays-Bas & dans pluſieurs provinces de France, chante en parties, c'eſt-à-dire, fait des tierces, des ſixtes, entre-mêlées d'octaves & d'uniſſons.

La propriété de s'harmoniſer partout rend la mélodie ſtrictement univoque ou inharmonique preſque impoſſible, puiſqu'elle ne lui accorde qu'une ſeule cadence, telle qu'*ut ré* ou *ut ſi*, ce qui n'eſt propre qu'à pſalmodier.

L'Initiateur.

Vous avez raiſon ; auſſi ne veux-je point vous renfermer dans cette limite, mais vous la faire connoître. Nous ne regarderons donc déſormais comme une mélodie polivoque, & qui fait à elle ſeule l'office de pluſieurs parties, que celle qui dépaſſe les limites d'une ſeptième mineure.

La ſeptième majeure ne devant pas en ce cas mener à l'octave, mais deſcendre ſur la ſixte, ne ſera admiſe dans cette mélodie que comme une note de goût, que l'Italien nomme *appoggiatura*.

Mais nous conviendrons néanmoins que la mélodie ſera polivoque ſi elle paſſe d'une note à ſa tierce, comme *ut mi ;* trivoque ſi elle fait *ut mi ſol ;* quadrivoque ſi elle fait *ut mi ſol ut*, & quintivoque ſi elle fait *ut mi ſol ut mi*, & ainſi de ſuite ; & cela, à cauſe qu'une partie n'a ſtrictement, à elle appartenant, qu'une ſeule note dans chaque accord.

Si elle en fait deux, elle devient alors bivoque ; ſi elle en fait trois, elle eſt néceſſairement trivoque ; car non-ſeulement elle ſort de ſes limites & empiète ſur le bien d'autrui, mais elle contracte l'obligation de donner un conſéquent, une ſuite, une réſolution, une ſalvation à chacun des antécédens différens dont elle s'empare, qui ne ſera pas ſatisfait par le conſéquent naturel d'une autre note, à moins que cette ſuite ne ſoit naturellement la même pour ces deux notes différentes.

L'Adepte.

Eſt-ce que la voix qui fait *ut* en levant & *mi* en

frappant ne forme pas une proposition, une cadence complète ?

L'Initiateur.

Oui; relativement au levé & au frappé de la cadence métrique. Mais par rapport au cadencé harmonique, ce n'est pas la même chose.

L'Adepte.

Il existe donc deux cadencés qui marchent ensemble, & qui sont tous deux de l'essence même du discours musical ?

L'Initiateur.

Oui; la musique marche à la fois mélodiquement & harmoniquement.

Supposons que nous ayons les deux accords.

Antécédent.	Conséquent.		Antécédent.	Conséquent.		Antécédent.	Conséquent.
Si	*ut*		*mi*	*ré*		*mi*	*fa.*
Sol	*sol*	ou	*ut*	*si*	ou	*ut*	*si.*
Fa	*mi*		*la*	*si*		*sol*	*sol.*
Ré	*ut*		*fa* #	*sol*		*mi*	*ré.*
1	2		1	2		1	2
Levé.	Frappé.		Levé.	Frappé.		Levé.	Frappé.

Chaque partie n'ayant dans chacun de ces accords qu'une seule note qui lui appartienne, elle doit former sa proposition ou sa cadence d'une note du *levé* & de celle du frappé qui y correspond.

Dans le premier exemple, dans deux premiers accords, *si* devra donc être suivi d'*ut*; *sol* de *sol*; *fa* de *mi*, & *ré* d'*ut*; ce qui donne quatre propositions qui peuvent être entendues à la fois, moyennant quatre voix ou parties différentes.

Mais si la voix à qui appartient le *si* du premier accord, au lieu de passer à *ut*, passe à une seconde note du même accord, elle deviendra polivoque, d'univoque qu'elle étoit.

Si elle passe à deux autres notes de cet accord, elle deviendra trivoque; si, à trois autres, quadrivoque.

Maintenant si, en passant ainsi successivement aux quatre notes différentes du même accord, elle ne fait que donner la sensation de cet accord, que s'ensuit-il ?

Que cette sensation étant celle d'un levé de cadence, par la place que cet accord occupe dans la mesure, il lui faut un frappé qui y réponde; & alors que *si sol*, *sol fa*, *fa ré* ou *ré fa*, *fa sol*, *sol si*, qui sont six cadences par rapport au balancement des notes, ou six propositions, relativement à la liaison des idées, ne sont cependant, eu égard à l'harmonie, que le premier membre d'une cadence harmonique.

L'Adepte.

Je conçois, maintenant, comment une mélodie qui devient polivoque, se rend comptable de tous les empiétemens qu'elle fait, pour que chaque antécédent ait sa conséquence.

L'Initiateur.

Vous devez sentir par-là que les harmonistes qui réduisent cette obligation à l'unique salvation de la dissonance, sont bien loin de compte.

Ils ont dit qu'il falloit *sauver la dissonance;* je dis plus, je soutiens qu'il faut *sauver la consonnance;* il n'est pas moins nécessaire qu'un *levé* ait son *frappé*, quand il est consonnant dans l'accord dont il fait partie, que lorsqu'il y est dissonant.

Aucun harmoniste n'a compris ce principe, parce qu'il falloit, avant d'aller jusque-là, découvrir que toute la musique n'est composée que de propositions, assises du levé au frappé.

Cependant il faut convenir que, dans la mélodie polivoque, on est moins astreint à ces résolutions, suites ou salvations, que lorsqu'on écrit à plusieurs parties effectives & à plusieurs voix différentes; car alors il n'y a que les résolutions les plus urgentes, & les conséquences les plus fortement appelées auxquelles l'on s'astreigne, à moins que la mélodie que l'on forme ne s'y prête naturellement. On compte, à l'égard des autres cadences, sur l'oubli que l'éloignement occasionne, pour s'exempter de donner à chacune le conséquent qu'elle réclame; le besoin de cette suite se faisant moins sentir à l'égard d'un antécédent qu'ont déjà fait oublier d'autres antécédens, ou dont le sentiment s'est affoibli, qu'à l'égard d'un antécédent plus récent, dont l'impression est plus vive.

L'Adepte.

Cependant on ne peut, à ce que je vois, que difficilement contenter les esprits les plus attentifs; car, pour ceux-ci, tout antécédent doit avoir son conséquent, s'ils n'en oublient aucun.

Puis-je enfin donner une suite à la première proposition que je n'ai pas non plus oubliée, quoique nous l'ayons laissée bien loin derrière nous ?

L'Initiateur.

Avant de voler de vos propres ailes, il sera peut-être plus utile d'analyser avec moi un morceau bien fait, parce que cela me fournira l'occasion de vous dire encore bien des choses qu'il faut savoir pour composer sciemment.

Cependant, si vous vous mettiez à l'ouvrage, où puiseriez-vous tout ce qui est nécessaire pour former une période?

L'Adepte.

Si je me restreignois au seul genre diatonique & au ton d'*ut*, dans *si mi la ré sol ut fa.*

Si j'entrois dans le chromatique, j'aurois dix-sept cordes à mes ordres.

Si j'allois jusqu'à l'enharmonique, j'en aurois vingt-sept.

Voilà les limites naturelles; il n'y a de plus que cela que ces vingt-sept cordes, dans chacun des autres tons que celui d'*ut*, & qu'on trouve à votre article TON.

L'Initiateur.

Avez-vous combiné toutes ces cordes par deux, par trois & par quatre à la fois?

L'Adepte.

Les accords ne se composant que de tierces, parce que les degrés harmoniques sont d'une tierce chacun, je n'ai que des tierces directes ou renversées, majeures ou mineures à faire, pour former des accords de deux notes, parce que les intervalles de l'échelle inharmonique ne peuvent former des accords.

L'Initiateur.

Mais à deux parties, on se permet d'employer des intervalles qui supposent plusieurs tierces, & par conséquent plus de deux parties, afin de ne pas toujours faire des tierces ou des sixtes. Ces intervalles sont les moins grands après la tierce, comme la fausse quinte & le triton, son renversement; puis la quinte juste, & enfin la septième diminuée & la septième mineure.

L'Adepte.

Pour les accords de deux tierces, ils ne sont de vrais accords qu'autant qu'ils ne contiennent qu'une tierce majeure avec une mineure, ou une mineure & une majeure, ou deux mineures.

Deux tierces majeures, ou une seule diminuée ou une maxime, détruisent l'harmonie de ces notes & l'unité de l'accord.

Il n'y a donc qu'*ut mi sol*, *ut mi*♭ *sol* ou *si ré fa*, & leurs équivalens, qui soient des accords de deux tierces.

Ceux de trois tierces n'en doivent non plus avoir qu'une seule majeure; & il faut même qu'elle soit la première ou la troisième.

Placée au milieu de deux tierces mineures, elle empêche ces notes d'être un véritable accord, parce qu'il en résulte deux quintes justes, comme *ré la* & *fa ut*, dans *ré fa la ut* ou *la mi* & *ut sol*, dans *la ut mi sol*, qui ne peuvent exister harmonieusement ensemble, parce qu'une telle réunion de sons manque d'unité.

En conséquence il n'y a que les accords *sol si ré fa*, *si ré fa la*♭, ou *si ré fa la* & tous leurs équivalens, qui soient de véritables accords de septième.

Tous les autres accords sont des composés harmoniques & mélodiques.

Telle est la sixte superflue, qui se joint tantôt à une tierce majeure, tantôt à un accord parfait majeur dans *la*♭ *ut fa*♯, *la*♭ *ut mi*♭ *fa*♯.

La♭ *ut ré fa*♯ est une combinaison détestable, en ce qu'elle contient deux tierces majeures, *la*♭ *ut* & *ré fa*♯.

La♭ *ut ré*♯ *fa*♯ est une combinaison meilleure, & d'un emploi très-fin pour la transition.

L'Initiateur.

Vous possédez un grand nombre de notions importantes qui peuvent vous permettre de vous livrer à la composition; mais je persiste à vouloir analyser avec vous des modèles.

Je choisis le *finale spiritoso* qui termine la symphonie d'Haydn en *ré* majeur, parce qu'il est déja au nombre des Planches de ce volume.

Ce morceau étant de longue haleine, seroit l'un de ceux que l'on devroit voir en dernier lieu; mais comme je n'en veux analyser qu'un, il faut qu'il fournisse à lui seul l'occasion de développer tous les secrets de la composition.

L'Adepte.

Pourquoi cet avant-propos ou ce prélude de deux rondes liées?

L'Initiateur.

Cette tenue de tonique a plusieurs objets: celui d'avertir les auditeurs qu'on réclame leur silence, & d'empêcher que plusieurs mesures du motif ne soient passées avant qu'on ait eu le temps de se taire; & celui de former une musette préparatoire, qui est inhérente à la danse d'ours qui forme le sujet de ce morceau, comme commençant par l'accord de la dominante, *la sol mi*, venant de *la ut*♯ *mi sol*.

La dominante *la* conviendroit même mieux ici que la tonique *ré*, sous les sept premières mesures de de ce motif, comme étant plus généralement en harmonie avec ce chant que le *ré* lui même. Mais la huitième réclame ce *ré*, parce qu'on ne peut pas finir par la quarte $\begin{smallmatrix} ré\ ré \\ la\ la \end{smallmatrix}$, une quarte n'étant jamais la basse d'un repos, parce qu'elle l'empêche d'exister ou de s'établir.

La double tenue de la tonique & de la dominante peuvent ici exister ensemble.

En conséquence, *ré* & *la* pourroient se faire entendre tous deux à la fois sous ce premier vers tout entier, & même avec avantage.

L'Adepte.

Pourquoi Haydn répète-t-il ce premier vers ?

L'Initiateur.

Pour mieux graver son motif dans la mémoire des auditeurs. D'ailleurs, quant à son chant en lui-même, il le varie en le portant à l'octave, & il le colore différemment encore par le hautbois. Quant aux accompagnemens, vous voyez combien ils sont différens de ceux du premier vers, qui n'a pour toute harmonie que la tenue de tonique.

L'Adepte.

Comment dois-je appliquer, à cette première phrase, les principes du cadencé dont vous m'avez déjà parlé, en me disant que tout levé est un premier temps, & tout frappé un second ?

L'Initiateur.

Vous pourriez le faire comme il suit, en observant que le chiffre 1 désigne le levé, & 2 le frappé, non de la mesure, mais de chaque cadence mélodique en particulier.

La sol mi, sol fa ♯ *ré, la, la mi, mi fa* ♯
2, 1 2, 2, 1 2 2, 1 2, 2, 1
ré mi.
2 3

L'Adepte.

J'aperçois que le *la* qui commence la phrase, étant marqué d'un 2, est une cadence qui n'a point d'antécédent ou de levé. Il en est de même de toutes celles qui commencent par le frappé 2. Le chiffre 3 désigne la rime féminine, qui ajoute un membre de plus à la cadence.

L'Initiateur.

Vous pourriez aussi ne voir dans *la sol mi*, que *sol* & *mi*; dans *sol fa* ♯ *ré*, que *fa* ♯ *ré*. Ce seroit alors deux blanches *sol mi*, 2 & 3 achevant une cadence féminine, dont le frappé seroit précédé de l'*appoggiature la*, & *fa* ♯ *ré*, une cadence féminine semblable, précédée également d'une note de goût qui est *sol*. Alors donc, ce ne seroit plus 2, 1 2, mais 2 & 3, 2 & 3.

L'Adepte.

Je comprends; car le fond de ce chant est la marche descendante par tierce, *sol mi, fa* ♯ *ré mi ut* ♯
2 3, 2 3 2 1
ré mi; sol mi, fa ♯ *ré, mi, ut* ♯ *ré, ré.*
2 3; 2 3 2 3 2 1 2 3

L'Initiateur.

Fort bien. Vous remarquerez que le premier & le second hémistiche se terminent chacun par une rime féminine, ce qui peut avoir lieu ou non à volonté, les finales pouvant être alternativement masculines ou féminines, ou plusieurs fois de suite l'une ou l'autre.

Si Haydn n'a pas suivi ici la marche *sol mi, fa* ♯ *ré, mi ut* ♯ *ré mi*, c'est pour mettre plus de variété. En effet, le chant *la, la mi, mi fa* ♯ *ré mi* vaut mieux que *mi ut* ♯ *ré mi*, qui seroit monotone; d'ailleurs, vous verrez bientôt que ce n'est pas sans un autre dessein encore que ce changement est apporté à cette marche graduelle.

Mouvement interrompu.

De ce que le second violon s'arrête sur une note quand le premier passe à d'autres, & marche à son tour quand le premier soutient une note, il faut en conclure que non-seulement le desir de faire mieux remarquer les parties, doit engager à en user de la sorte, mais que le besoin d'entretenir la vie, par le mouvement, le commande aussi.

Ut ♯ *mi ré, fa* ♯ *sol fa* ♯ *mi ré ut* ♯, *ut* ♯ *ré mi.*
2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3

L'Adepte.

Pourquoi le premier & le second violon font-ils *ré mi* / *ré mi* ? ces deux octaves ne sont-elles pas défendues ?

L'Initiateur.

Les octaves entre le dessus & une partie intermédiaire ne comptent pas *chez les mauvais compositeurs*; mais chez Haydn, c'est tout autre chose.

Il eût évité ailleurs ces deux octaves de suite, vu qu'il n'a pas eu le dessein de doubler son motif par une suite d'octaves, seul cas où elles soient permises, même entre les parties accessoires; mais il a voulu faire ressortir l'expression niaise ou naïve de *mi*, en la renforçant par son octave, ne voulant pas que ce *mi* fût accompagné en cet endroit d'aucune autre note de l'accord *la ut* ♯ *mi*.

Cette affectation est-elle bien fondée, & *ré la la* ne vaudroient-ils pas mieux que *ré mi ?*

Il faut bien que ce grand maître l'ait jugé ainsi, puisqu'il a eu le caprice de ne faire entendre que ce *mi*, qui est partout, hors à la contre-basse, qui fait la tenue de *ré*.

Des deux cadencés.

En résumé, que contient cette phrase comme harmonie ?

L'Adepte.

L'accord de septième de la dominante & l'accord parfait de la tonique.

L'Initiateur.

Le cadencé harmonique est donc *la ut# mi sol* pour le levé, & *ré fa# la* pour le frappé.

Sol	*fa#*	*sol*	*fa#*	*mi*
Mi	*ré*	*mi*	*ré*	*ut#*
Ut#	*ré*	*ut#*	*ré*	*mi*
La	*la*	*la*	*la*	*la*
LA	RÉ	LA	RÉ	LA
1	2	1	2	3

Sol	*fa#*	*sol*	*fa#*	*fa#.*
Mi	*ré*	*mi*	*ré*	*ré.*
Ut#	*ré*	*ut#*	*ré*	*ré.*
La	*la*	*la*	*la*	*la.*
La	*ré*	*la*	*ré*	*ré.*
1	2	1	2	3

Nous avons déjà observé qu'il y a deux cadencés qui marchent à la fois, le mélodique & l'harmonique.

En même temps que nous sommes frappés du cadencé mélodique & particulier de chaque partie différente, nous sentons le cadencé général qui résulte de l'harmonie, & comme si cette harmonie existoit seule.

Sans cette admirable faculté, la musique ne seroit qu'un charivari, un conflit de sons qui s'embrouilleroient & se détruiroient mutuellement.

Mais on n'atteint pas tout de suite à ce haut degré de pénétration & de perfection. Ce n'est qu'en exerçant son attention & son intelligence que l'on y parvient peu à peu.

Il est donc tout-à-fait hors de raison de vouloir prendre pour juges de l'harmonie & de ses imperfections, des êtres sans culture & abrutis par des travaux forcés; & loin de conclure, comme fait Rousseau, que l'harmonie est une invention barbare, parce que les paysans, étrangers à la musique, aiment mieux qu'on leur joue la contre-danse toute nue qu'accompagnée de plusieurs autres instrumens qui en obscurcissent pour eux le chant, il faut, au contraire, en inférer que ces paysans sont encore des barbares, puisqu'ils ne comprennent pas encore la volupté qui naît de l'harmonie, laquelle n'est pas une invention de l'art, mais le luxe admirable & délicieux de la nature.

L'Adepte.

Je n'avois pas réfléchi, en m'embarquant dans l'analyse d'une symphonie d'Haydn, que j'allois me jeter dans un dédale de parties que j'aurois peine à comprendre, comme à distinguer toutes à la fois les unes des autres; mais je commence à m'effrayer, & je crois qu'il eût été plus sage de n'entreprendre que l'analyse d'un morceau à deux ou trois parties.

L'Initiateur.

Rassurez-vous. Sachant lire sur toutes les clefs & avec facilité, ce travail n'est pas plus difficile à saisir que celui à trois parties : il n'est que plus long à examiner; mais hors cela, l'explication est la même, comme les connoissances préliminaires que cette opération exige.

Ainsi l'accord *ré fa# la* aura beau être distribué à vingt parties différentes, il n'offrira jamais que ces trois notes ou leurs octaves.

L'Adepte.

En effet, voici l'accord *sol si ré* sous la forme de *ré sol si*, & quoique je voie vingt notes l'une sur l'autre, frappées à la fois, elles ne me font entendre que *ré sol si*; savoir :

Ré, à la contre-basse; *ré*, à l'octave au-dessus, au violoncelle; *si* & *sol*, à l'alto; *sol* & *si*, au second violon; *ré* & *si*, au premier; *sol* & *si*, aux bassons; *sol* & *si*, aux hautbois; *sol*, à la flûte; *sol* & *si*, aux clarinettes; *ré ré*, aux cors; *ré ré*, aux clarini ou trompettes; & *ré*, à la timbale : total, *sol si ré* ou *ré sol si*.

L'accord ne s'est donc point compliqué, mais il s'est agrandi par ses différentes octaves.

Il en est de même de *ré fa# la*, qui en est la suite, le frappé harmonique, le conséquent.

Ainsi un accord se varie par ses différentes octaves, par les différens timbres des instrumens.

L'Initiateur.

Il se varie aussi par les durées semblables ou différentes de chacun de ses sons, ou de plusieurs d'entre eux.

L'Adepte.

Oui : *ré sol si* est le même accord sur les deux premières noires que sur les autres cordes notées de la même mesure, qui sont une noire & deux croches, *sol sol si*.

De l'unité et de la variété *dans la liaison des idées, des propositions & des phrases.*

L'Initiateur.

Les idées sont appelées par leur ressemblance & par leur différence; par leur ressemblance pour obéir à l'unité; par leur différence ou leur opposition pour obéir à la variété.

Mais dans l'opposition la plus entière, il faut néanmoins qu'un fil secret attache deux idées l'une à l'autre pour qu'elles puissent se succéder.

L'Adepte.

Je conçois : dans le premier vers, *la sol mi* appelle *sol fa# re* pour la ressemblance. *La la mi, mi fa# ré mi*, est une espèce de réponse à cette première moitié d'hémistiche, & qui contraste avec elle, pour satisfaire à ce que demande la variété.

L'Initiateur.

Par quoi la deuxième période appartient-elle à la première?

L'Adepte.

Par le rhythme de *la la mi, fa* ♯, *fa* ♯ *la.*

L'Initiateur.

Sol fa ♯ *mi sol fa* ♯ *mi ré fa* ♯ *mi ré ut* ♯ *si la*, nouveau dessin, plein de mouvement, amené pour contraster avec ce qui précède, & terminer chaudement cette portion du discours qui embrasse deux périodes composées entr'elles deux de quatre vers, que nous nommerons une *stance* (1).

La troisième période appartient au sujet par le rhythme *ré ut* ♮ *la, ut* ♮ *si sol* qui répète les mouvemens de *la sol mi, sol fa* ♯ *ré.* Mais la variété y a sa part, parce que la modulation y semble passer en *sol* majeur par l'*ut* ♮ chromatique. L'opposition se trouve dans *fa* ♯ *sol la la si ut* ♮ *ré mi fa* ♯ *sol la si ut* ♮ *ré.*

Mais pendant cette opposition marquante, toute au profit de la variété, on voit le second violon imiter, à l'octave au-dessous, les deux mesures précédentes du premier violon, qui sont *ré ut* ♮ *la, ut* ♮ *si sol*, dites en même temps, à la double octave au-dessus, par la flûte.

La basse, à son tour, s'empare de la première mesure ou sujet; & le second violon va avec elle à la dixième au-dessus, pendant que le premier violon contraste avec ces deux parties & avec le hautbois qui fait l'octave du second violon, & avec le basson qui double le violoncelle.

Retournons sur nos pas pour envisager les repos des vers & des périodes, & la marche de l'harmonie.

A la seconde période, il y a une tenue de tonique qui est *ordinaire* après la période de début : elle est composée de l'accord parfait de la quarte & de celui de la tonique.

Un repos de dominante termine le quatrième, le cinquième & le sixième vers de cette stance.

Les notes *si la sol fa* ♯ *mi ré* sont un lien par lequel ce cinquième vers est uni à la stance suivante.

Une tenue de tonique, composée de son accord de septième chromatique *ré fa* ♯ *la ut* ♮, qui cadence deux fois avec l'accord de quarte & sixte *ré sol si*, occupe le premier vers de cette stance.

L'accord parfait de *sol*, & l'accord *si ré* ♯ *fa* ♯ *la*, qui forme petite sixte sur *fa* ♯, fausse quinte sur *ré* ♯ de la basse, & qui est l'accord de septième de la sixième note du ton avec un *ré* ♯ chromatique, semble jeter en *mi* mineur, mais conduit au repos de la dominante du ton de *ré*, qui est *la*, amené, par l'accord de fausse quinte, *sol* ♯ *si ré mi*, qui semble venir de l'accord de septième de la dominante du ton de *la*, *mi sol* ♯ *si ré*, qui n'est cependant rien autre chose que l'accord de septième de la seconde note, *sol* ♯ étant la quarte chromatique du ton de *ré*, & non la sensible de *la*; ce qui est prouvé par ce qui précède & ce qui suit, puisque ce *sol* est naturel, avant & après ce *sol* ♯ chromatique.

Ce n'est qu'au quatrième vers de cette stance que le ton de *la* majeur prend la place de celui de *ré* majeur. Ce vers se termine par un repos sur *mi*, qui est la dominante de *la*.

Le cinquième vers est une phrase complétive & confirmative de ce repos; elle est nuancée de mineur par *fa* ♮ *la ut, mi sol* ♯ *mi.*

Le sixième vers n'est que la répétition du cinquième, pour arrondir la période, c'est-à-dire, pour la rendre plus complète. Autrement, l'expression d'arrondir seroit fausse, puisque les phrases doivent être carrées, ayant pour principe le nombre deux multiplié par lui-même.

Deux membres font une proposition.
Deux propositions, une phrase ou un hémistiche.
Deux hémistiches, un vers.
Deux vers, un distique.
Deux distiques, un quatrain.
Deux quatrains, une stance.

Cependant on peut trouver des stances de quatre vers, & même de trois; & chaque hémistiche de vers peut être considéré comme un vers entier, par la raison que la musique n'ayant pas de rimes, mais des désinences ou chutes masculines ou féminines, il s'ensuit que l'on peut regarder un demi-vers comme un vers entier.

On pourroit aussi, au lieu de deux hémistiches, en voir quatre dans les vers rhythmés; alors ce ne seroit plus des hémi-stiches ou des demi-vers, mais des quarts de stiche.

L'Adepte.

J'en vois un exemple dans le cinquième vers; car les deux mesures *mi ré* ♯ *mi, mi ré* ♯ *mi*, FA ♯ MI, peuvent être regardées comme un vers entier, & *mi ré* ♯ *mi, mi ré* ♯ *mi, ré ut* ♮ *si la sol* ♯, comme un second vers.

Donc, envisagés de cette manière, le cinquième & le sixième vers de cette stance en contiendroient chacun deux.

Des repos de la mélodie.

L'Initiateur.

Nous avons considéré les repos sous le rapport de

(1) Il nous faut bien emprunter de la poésie les termes qui manquent à la musique, pour désigner les différentes portions du poëme ou du discours que forme chaque morceau.

l'harmonie ; il convient de les examiner ſous celui de la mélodie. L'accord parfait étant l'accord du repos, & cet accord ayant trois notes qui peuvent figurer tour à tour au chant principal, il s'agit de déterminer quelle eſt, dans ces trois notes, celle qui donne un repos plus abſolu, quand elle eſt placée à la fin d'un vers ou d'un hémiſtiche.

L'Adepte.

Selon mon oreille, c'eſt la première note de l'accord ; enſuite la troiſième, & puis la ſeconde.

L'Initiateur.

Voilà ce qui s'appelle ſentir juſte, avoir du tact. Voici comme il convient d'enviſager l'accord parfait, ſous le rapport des repos de la mélodie ; il faut en prendre les notes en deſcendant, pour avoir les repos par ordre.

Dans *ut mi ſol*, il faut voir *ut ſol mi*, parce que
1er 2e 3e
l'*ut* eſt alors le plus grand des repos ; le *ſol*, le ſecond, & *mi* le troiſième & le plus foible de tous.

L'Adepte.

Ainſi, quand je voudrai donner à la mélodie un repos abſolu, ce ſera toujours l'*ut* que je choiſirai, ſi mon repos eſt établi ſur cet accord. Le *ſol* ne peut terminer qu'une phraſe qui n'eſt pas finale, non plus que le *mi*.

L'Initiateur.

A merveille. Vérifions comment ce précepte a été mis en pratique par Haydn.

L'Adepte.

Dans ſon premier vers, il termine le premier hémiſtiche par *mi*, troiſième note de *la ut* # *mi*, & le ſecond par *ré*, première note de *ré fa* # *la*.

Le ſecond vers eſt la répétition du premier.

L'Initiateur.

Dans le troiſième vers, le chant *ſi ſi*, *ſol ſol ſi*, *la la fa* # *fa la*, doit être regardé comme double ; car une ſeule partie y fait l'office de deux.

C'eſt une mélodie polivoque & non univoque. *Si ſi* y ſont l'antécédent de *la la* ; *ſol ſol ſi*, de *fa* # *fa* # *la*.

L'Adepte.

Ainſi *la la*, pris pour hémiſtiche, eſt la troiſième note de l'accord *ré fa* # *la* ; & il a lieu dans les deux hémiſtiches de ce petit vers.

La cadence ſecondaire, qui rend cette mélodie polivoque, a ſon antécédent & ſon conſéquent en levant.

Ce ſont des cadences *alternes*, puiſqu'elles n'ont pas leur conſéquent immédiatement après leur antécédent.

L'Initiateur.

Très-bien. Mais pour voir reprendre leur place à l'antécédent & au conſéquent de chacune de ces cadences *alternes*, il faut voir *ſi ſi*, en levant ; *la la*, en frappant, & il faut enviſager de même *ſol ſol ſi*, en levant ; *fa* # *fa* # *la*, en frappant.

Le quatrième, le cinquième & le ſixième vers ſe terminent chacun par *la*, première note de l'accord *la ut* # *mi*.

L'Adepte.

Ce n'eſt donc que pour arrondir ſa période qu'Haydn dit trois fois la même choſe ?

L'Initiateur.

Et pour que le mouvement qu'il donne aux violons faſſe une plus grande impreſſion, en ſe prolongeant, car autrement il eût pu ſauter le quatrième & le cinquième vers.

Il n'y a pas grand mérite d'invention à répéter ainſi la même choſe ; mais il y a une preuve de ſavoir, à uſer à propos de ces répétitions néceſſaires ; c'eſt par cette agitation que le calme du ſujet, qui reparoît à la ſuite, acquiert un nouveau prix.

Comme on ne peut pas faire de ſaut à la baſſe après un accord qui eſt diſſonant, non plus qu'après un accord de quarte & ſixte, dont la quarte demande une réſolution avant de pouvoir permettre un ſaut ; Haydn n'auroit pas terminé ſa tenue ſur *ré*, qui forme le premier vers de la deuxième ſtance par la ſixte quarte, s'il ne conſidéroit le *ré* # comme ſuivant immédiatement le *ré* naturel, malgré le *ſol* & le *fa* # qui l'en ſéparent, & qu'il emploie pour faire une imitation, à la dixième au-deſſous du ſecond violon.

De la troiſième à la quatrième meſure de la même phraſe, quelques oreilles, très-attentives & très-délicates, pourront être choquées des deux quintes que ſuppoſe le paſſage du *la* du ſecond violon à *ut* ♮ dans *ré ut* ♮ *la*, *ut* ♮ *ſi ſol*, ſous le trait aſcendant du premier violon, *fa* # *ſol la ſi ut ré mi fa* # *ſol la ſi ut ré ré*.

Mais cela s'excuſe, d'abord à cauſe de la viteſſe ; parce que l'*ut* ♮ n'eſt qu'une *appoggiatura* écrite, & enfin, en faveur de l'imitation.

C'eût été dommage d'arrêter cette courſe hardie du premier violon, en mettant un *fa* # à la place du *ſol*, & faire *fa* # *ſol ſi ſol ré ré* ou toute autre choſe, à la place de *ſol la ſi ut ré*.

Cependant, quelque part qu'il ſe préſente deux quintes, ſoit toutes deux oſtenſibles, ou ſoit qu'il y en ait une cachée, on ne peut pas s'empêcher d'en être bleſſé, ſi l'on eſt vraiment attentif à ce choc ou à ce défaut d'harmonie, & ſurtout quand il a lieu entre les parties principales, qui ſont la baſſe & le deſſus.

On éprouvera ce désagrément dans la quatrième mesure du second vers de cette période, si l'on écoute bien le premier & le second violon qui font ensemble.

Fa♯ *mi* *sol.*
Fa♯ *la* *ut*♯.
5
1 2

Ces observations pourront être trouvées minutieuses par quelques-uns, injustes par d'autres, déplacées par tous, peut-être; mais si je remarque ces taches légères dans Haydn, ce n'est pas pour le plaisir de critiquer l'homme qui mérite le plus d'éloges, c'est pour ne pas taire une vérité que je crois utile.

On ne devroit pas être content non plus d'*ut* ♯ *fa* ♯ sur *la* ♯ *ut* ♯, quoique ce soit entre le second violon & la basse, & non entre celle-ci & le premier violon.

Ces cas sont rares & très-rares dans Haydn, & c'est ce qui rend son harmonie si pure.

Je suis surpris que dans les quatre premières mesures de la 6e. période, Haydn ait mis dans la même partie *la sol*♮ *fa* ♯ *mi ré*, *ut* ♯ *ré mi fa* ♯ *sol*, *fa* ♯ *mi ré ut* ♯ *si*, *la* ♯ *si ut* ♯ *ré mi ;* il me semble que la seconde & la quatrième mesure devroient être au second violon, & l'octave au-dessous peut-être, pour répondre avec plus d'opposition au premier.

Je sais très-bien que la demande & la réponse peuvent se trouver dans la même partie, parce que l'on s'interroge quelquefois, & que l'on se répond à soi-même ; mais ce n'est pas ici le cas, puisqu'il y a une contestation qui va en augmentant, & qui finit par être très-violente entre tous les instrumens à cordes, dont la basse est renforcée par le basson. (Voy. dans l'article Rondo, les pages 348 & 349 de ce même volume.)

Au dixième vers de la quatrième stance, on trouve *ré fa* ♯ sur *fa sol* ♯, ce qui donne deux septièmes sur la basse, l'une implicite, l'autre explicite.

Exemple.

Premier violon.. *Ré* *fa* ♯ *mi ré ut* ♯.
Basse.......... *Fa* ♯ *sol* ♯ — *la*.

Quoique ce *fa* ♯, ronde, soit une *appoggiatura*, j'avoue que je suis surpris qu'Haydn se la soit permise. *Ré mi fa* ♯ / *Fa* ♯ *fa*♯ *sol* ♯ sont une chose trop dure pour un compositeur d'un sentiment si beau, si délicat.

Pourquoi ne pas faire *Ré* *fa*♯ — *mi ré ut* ♯.
Fa ♯ — *la* *sol* ♯ — *la*.
ou *Fa* ♯ — *sol* ♯ *la* *si la*.

Ces peccadilles n'empêchent point que ce morceau ne soit un chef-d'œuvre, un modèle; car à supposer qu'on en imitât même jusqu'à ces petites incorrections, il seroit bien facile de les faire disparoître, si c'étoit là les seules choses qu'il y eût à improuver.

L'Adepte.

Tout ce que vous avez à reprocher à l'immortel Haydn, c'est donc de loin en loin ; quelques quintes ou quelques dissonances consécutives, *par mouvement semblable*, entre les deux mêmes parties; mais dont une seulement de ces dissonances ou inconsonnances est écrite, & dont l'autre se déduit du trajet que font les parties pour se porter au degré où elles arrivent chacune?

L'Initiateur.

Oui; ainsi, le secret d'écrire avec la plus grande pureté possible, relativement à l'union des parties, se renferme dans les vérités suivantes & dans les conséquences qui en découlent.

Résumé des principes.

Malgré tout ce qu'ont dit jusqu'ici les savans, malgré tout ce qu'ont enseigné les conservatoires ou écoles de musique, ou les professeurs en particulier, il est certain, d'après mes découvertes, qu'il n'y a de consonnances que la *tierce* & la *sixte*, soit *majeure*, soit *mineure ;* si l'on met à part l'*unisson* & son renversement, l'*octave juste*.

Agir conformément à ce fait, que l'on ne peut nier, c'est marcher dans la voie de l'harmonie. Agir contradictoirement à ce fait certain, c'est sortir de la voie de l'harmonie.

Il n'y a de consonnances, après l'unisson ou l'octave, que la *tierce* majeure ou mineure, directe, ou renversée en *sixte ;* car deux parties ne peuvent s'unir & former un seul & même tout, une seule & même musique, qu'autant qu'elles marchent à l'un ou l'autre de ces intervalles, ou à l'une ou l'autre de ces distances harmoniques; puisque deux quintes justes consécutives & par mouvement semblable en montant ou descendant sont une faute ;

Puisque deux fausses-quintes sont une faute ;

Puisque deux septièmes mineures ou deux diminuées sont une faute ;

Puisque deux secondes superflues ou deux majeures sont une faute; & doublement, puisqu'un seul des autres intervalles que ceux qui précèdent, détruit l'harmonie.

Il faut donc nécessairement distinguer quatre sortes d'intervalles.

1°. L'unisson & l'octave, dont on fait autant de différens, de suite, que l'on veut ; quand on n'emploie point d'autre harmonie que celle-là, comme suffisant à l'*unité*, & même, jusqu'à un certain point, à la *variété*.

Mais dont il ne faut cependant pas faire deux différens de suite, quand on est convenu de s'astreindre à

à une plus grande VARIÉTÉ que détruisent deux unissons différens de suite, & même deux octaves.

2°. La tierce, tantôt majeure, tantôt mineure, selon le degré de l'échelle, & selon le genre ou les différens genres; & son renversement, la sixte mineure ou majeure.

3°. Les intervalles harmoniques qui ne sont pas consonnans, mais qui sont néanmoins harmonieux, & à un moindre degré chacun, savoir :

La quinte juste & son renversement, la quarte juste.

La fausse-quinte & son renversement, la quarte superflue.

La septième mineure & son renversement, la seconde majeure.

La septième diminuée & son renversement, la seconde superflue.

4°. Les intervalles inharmoniques, dont un seul détruit l'harmonie ou l'empêche de s'établir. Tels sont la seconde mineure, la septième majeure & la superflue, la quinte superflue, la tierce diminuée, la quarte diminuée; & généralement tous les intervalles qui n'entrent pas dans l'une ou l'autre des trois cathégories précédentes, & qui n'y sont point dénommés.

Les notes ne sont pas mises l'une après l'autre dans le discours musical, comme si elles étoient étrangères l'une à l'autre, ou indépendantes l'une de l'autre.

Elles n'y sont pas seulement placées comme appartenant au même ton, à la même gamme ou au même *systême*, mais comme unies l'une à l'autre de deux en deux, ou de trois en trois.

D'où suit la nécessité de la mesure à deux temps & de celle à trois temps.

L'Adepte.

Mais ce mariage, comment se fait-il?

L'Initiateur.

Comme celui des idées qui s'unissent dans le discours proprement dit; & c'est de-là que j'ai appelé *proposition* ce que l'on nomme *cadence*; car ce que le danseur & le musicien nomment une *cadence*, n'est autre chose que ce que le grammairien, le logicien ou l'idéologue appellent une *proposition simple*.

L'Adepte.

Comment sont assises ces cadences ou propositions?

L'Initiateur.

Elles sont assises du *levé* au *frappé*, & non pas du *frappé* au *levé*; d'où il suit que le premier temps, que l'on croit être le frappé, est précisément le dernier de la cadence, & par conséquent de la mesure naturelle & primitive, qui n'est au fond que le signal de cette union, de deux ou trois notes, par les deux ou les trois temps que l'on distingue avec la main ou le pied, ou que l'on se contente de sentir; ou cette union elle-même, dans les notes qui le composent.

Si le premier temps étoit le frappé, la mesure ne seroit plus une cadence, mais le contraire d'une chute : elle seroit une ascension, une *levance*.

La proposition se marque par un levé & par un frappé, parce que le commencement des choses doit naturellement être désigné par le temps d'action du pied, & la fin par son repos, puisqu'après un ouvrage fait, ou une carrière fournie ou terminée, on se repose. *Action* & *repos* correspondent donc à *commencement* & *fin*, à *levé* & *frappé*, & non à frappé & levé, qui sont l'inverse.

Aussi voyons-nous que, malgré que les musiciens appellent le *frappé* le premier temps de la mesure, ils ont cependant tous le plus grand soin, quand ils composent, d'asseoir la musique du *levé* au *frappé*.

Ils sont donc à cet égard, comme dans tout ce que mon *systême* rectifie, en contradiction manifeste avec eux-mêmes.

La société générale des notes du discours musical a donc pour principe mélodique la société particulière des notes, la cadence naturelle; en sorte qu'un morceau à une seule partie n'est qu'une suite de ces cadences ou propositions.

L'Adepte.

Qu'est-ce qu'un morceau à plusieurs parties différentes, & en tel nombre que ce soit?

L'Initiateur.

Ce n'est que l'union de diverses mélodies, légalement associées, d'après les lois de l'harmonie.

Nous avons prématurément dit que cette association ne pouvoit avoir lieu qu'à l'unisson, à l'octave, à la tierce ou à sa sixte. Cependant, vous avez dû remarquer que nous n'avons pas exclu une quinte, mais deux de suite, & par mouvement semblable; ni une septième mineure ou une diminuée, mais deux consécutives; ni une seconde superflue ou majeure, mais deux de suite.

Les degrés harmoniques sont des *tierces*, si l'on met à part les *octaves*.

Ce qui fait que la quinte est moins harmonieuse que la tierce, c'est qu'elle n'est pas la première tierce, mais la seconde; si la septième est moins harmonieuse que la tierce & la quinte, c'est qu'elle n'est ni la première ni même la seconde, mais la troisième tierce.

L'Adepte.

Ainsi l'harmonie décroît à chaque étage.

Pourquoi l'octave est-elle cependant une consonnance parfaite, tandis que la septième, qui est moins éloignée, est une dissonance?

L'Initiateur.

Il faut distinguer l'échelle de l'*unité* de l'échelle de la *variété*.

Dans l'échelle de l'*unité*, qui sort de l'unisson, chaque degré est une octave.

L'octave a donc plus d'unité que la double octave; & celle-ci plus que la triple.

Dans l'échelle de la *variété*, les degrés y sont des tierces, & alors la septième n'y est pas regardée comme une septième, mais comme une troisième tierce, & la quinte comme une seconde tierce.

Voyez maintenant la graduation.

A la première tierce, deux parties peuvent cheminer ensemble par mouvement semblable, & en conséquence par tous les autres, aussi long-temps que l'on veut; pourvu que l'on évite le faux tétracorde *fa sol la si*, dans la même cadence ou proposition, parce qu'il sort alors de la voix musicale, dans laquelle on doit se renfermer, quand on ne double pas le *système* en tout ou en partie par ses octaves.

A la seconde tierce, à la quinte l'une de l'autre; pour faire plusieurs de ces secondes tierces de suite; il faut procéder par mouvement contraire; il faut qu'une partie monte pendant que l'autre descend.

A la troisième tierce, à la septième, on ne peut en faire deux de suite, ni par mouvement semblable, ni par mouvement contraire.

L'Adepte.

Voilà en effet les trois tierces caractérisées, & l'on y voit diminuer l'harmonie à chaque degré. Mais vous ne me parlez pas de leur renversement.

L'Initiateur.

Ils sont chacun plus dissonant, moins harmonieux encore que l'interval'e direct dont ils sont renversés; ce qui provient de leur plus grand excès de variété.

La quarte est moins harmonieuse que la quinte, puisqu'on ne peut faire deux quartes de suite, même par mouvement contraire. De plus, on ne peut débuter par une quarte; ce qui la met au-dessous de la quinte & de la fausse quinte, & même au-dessous de la septième mineure & de la diminuée, puisqu'on peut, sans aucune préparation, commencer par l'un ou l'autre de ces intervalles; car tout dissonans qu'ils sont, ils ont néanmoins assez d'ensemble pour permettre que l'on débute par l'un d'entr'eux, quoiqu'il faille rarement user de cette faculté.

La seconde superflue & la majeure, qui sont les moins harmonieux des intervalles renversés, peuvent moins encore que la quarte former le début d'un morceau quelconque.

Ainsi la diminution d'harmonie est donc bien graduée entre tous les intervalles.

Moins les intervalles directs de l'échelle de la variété sont grands, & plus ils sont harmonieux.

La fausse quinte est plus harmonieuse que la septième diminuée.

La septième diminuée est plus harmonieuse que la septième mineure.

Plus les intervalles dissonans renversés sont grands, & plus ils sont harmonieux.

Le triton est plus harmonieux que la seconde superflue; celle-ci plus harmonieuse que la seconde majeure.

Intervalles inharmoniques.

La septième majeure est tout-à-fait inharmonique, ainsi que la seconde majeure; & ce sont les deux seuls intervalles diatoniques qui ne puissent pas entrer dans un accord.

Des intervalles inharmoniques du genre chromatique.

La tierce diminuée & son renversement, la sixte superflue.

La sixte superflue n'étant physiquement qu'une septième mineure, devroit en cette considération être en quelque sorte un intervalle harmonique.

OBSERVATION.

L'oreille interprète toujours le plus favorablement possible les intervalles qui lui sont présentés, quand l'isolement de ces intervalles lui permet de s'y méprendre.

Ut la ♯ seront pour l'oreille *ut si* ♭, si ce qui précède ne la force à reconnoître *ut la* ♯, & par conséquent une sixte superflue dans cet intervalle.

Si mi ♯ seront également pour elle *si fa*, parce qu'elle croit plutôt une fausse quinte ce qui peut en être une, que de le croire un triton ou quarte superflue.

Elle prend *ut ré* ♯ pour *ut mi* ♭, jusqu'à l'éclaircissement.

Elle prend également une quinte superflue pour une sixte mineure, *ut sol* ♯ pour *ut la* ♭.

L'Adepte.

Ainsi, pour éviter toute équivoque, on ne devra donc jamais débuter par une seconde superflue, par une quinte superflue, par un triton ou par une sixte superflue.

L'Initiateur.

Fort bien. Mais comme il a déjà été dit que les

intervalles diſſonans qui ne ſont pas directs ne pouvoient commencer un morceau, on ne pourra même, après avoir frappé la tonique toute ſeule, & ſans ſon accord parfait majeur ou mineur, faire *ut ſol* ♯, car cette ſixte ſuperflue ſeroit priſe pour une ſixte mineure.

On ne pourra pas non plus frapper une ſeconde ſuperflue, car une ſeconde *ut ré* ♯ ſeroit priſe pour la tierce *ut mi* ♭.

Or, on ſent que cet inconvénient ſeroit paré, & l'équivoque évitée, ſi l'accord parfait majeur ſe faiſoit entendre avant *ut ſol* ♯ ou avant *ut ré* ♯.

L'équivoque ſeroit double après l'accord parfait mineur, car alors il y auroit une double raiſon pour voir *ut la* ♭ dans *ut ſol*, *ut mi* ♭ dans *ut ré* ♯.

La ſixte ſuperflue *ut la* ſeroit dans le même cas après l'accord parfait majeur; car après *ut mi ſol*, *ſol la* ♯ ſera pour l'oreille *ſol ſi* ♭, juſqu'à la réſolution de cette diſſonance, juſqu'au conſéquent de cet antécédent, qui en donne l'éclairciſſement.

La quarte fauſſe *ut* ♯ *fa* eſt un intervalle chromatique que l'oreille prendroit pour une tierce majeure chromatique *ré* ♭ *fa*, ſi elle frappoit après un *ut* ſeul, & même après l'accord parfait majeur ou mineur.

Des intervalles inharmoniques donnés par les cordes du genre enharmonique.

La tierce maxime *ut mi* ♯ ſera priſe pour la quarte *ut fa*, ſi l'on n'eſt pas éclairci ſur la nature de cet intervalle inharmonique par ce qui le précède.

La ſeptième ſuperflue *ut ſi* ♯ ſera priſe pour une octave juſte, ſi l'on n'eſt pas éclairci ſur la nature de cet intervalle par ce qui le précède.

L'oreille donne toujours aux ſons qu'elle entend, l'interprétation la plus ſimple & la plus favorable.

Elle interprète comme diatonique le chromatique, que rien n'empêche encore de prendre pour diatonique; & elle interprète comme du chromatique l'enharmonique, que rien n'empêche encore de prendre pour du chromatique.

Ainſi, c'eſt peu que le compoſiteur mette du chromatique ſur le papier, il ſera du diatonique pour l'oreille, juſqu'à la conviction de celle-ci; & l'enharmonique ſur le papier ſeulement, ne ſera que du diatonique ou du chromatique, ſelon le cas, juſqu'à ce qu'il ſoit de l'enharmonique réel, non pour les yeux qui liſent, & jugent par l'orthographe de la muſique de ce qui ſe paſſe dans l'idée de l'auteur, mais pour l'oreille, qui ne le ſent qu'autant que cela eſt avéré & inconteſtable, & non idéal.

Ceux qui ne ſavent pas écrire la muſique, mettent ſouvent les cordes d'un genre à la place de celles d'un autre genre; mais on ſent que cette fauſſe orthographe, qui trompe les yeux & la penſée, ne trompe point l'oreille, qui n'en croit pas les ſignes, mais les choſes.

Je dis les choſes & non pas les ſons, parce que, pour l'oreille ou pour notre ame, les ſons ne ſont pas ſeulement des ſons phyſiquement entendus, mais des ſons métaphyſiquement compris, intellectuellement ſaiſis & interprétés; ce qui ne ſuppoſe cependant rien que de naturel, car il ne peut exiſter de convention ſur les ſons & ſur leurs relations : ils ſont diatoniques, chromatiques ou enharmoniques, indépendamment de notre volonté & des idées contraires que nous pourrions fauſſement avoir ſur ces ſons & ſur leurs intervalles reſpectifs.

Voilà donc à cet égard des notions nouvelles, des notions certaines. Ces vérités n'appartiennent qu'à la nature qui me les a fournies, & à la réflexion qui me les a fait découvrir. Elles expliquent, à ce que je crois, tout ce qui concerne les ſons du *ſyſtème* & leurs intervalles, hors ce que nous ſommes condamnés à ignorer à jamais, dans cette ſcience comme en toute autre, la nature nous cachant partout les cauſes premières; & les ſecondes étant les plus profondes auxquelles l'intelligence humaine puiſſe atteindre.

Le muſicien ne pourra donc plus, ſans ſe déshonorer par ſa mauvaiſe foi ou ſon ignorance, enſeigner que la quinte eſt une conſonnance parfaite.

Le phyſicien ne pourra plus répéter que les intervalles ſont conſonnans en raiſon du concours plus ou moins fréquent des vibrations, ce principe étant évidemment abſurde, puiſque, contre le ſentiment irrécuſable de l'oreille, il fait de la quinte (1) (qui n'eſt pas conſonnante), une conſonnance plus harmonieuſe que la tierce majeure.

On remarquera cependant, à l'avantage des phyſiciens, que ce principe, qu'ils appliquent ſi mal-à-propos à la quinte, à la tierce majeure, puis à la mineure, après l'avoir appliqué à l'uniſſon & à l'octave, en ſuivant l'ordre des nombres & des aliquotes $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, qu'ils croient, ſi fauſſement, l'échelle graduée des conſonnances; on remarquera, dis-je, que ce principe ſe trouve juſte & parfaitement juſte à l'égard des octaves, qui ſont les degrés de l'échelle de l'unité harmonique.

Cette échelle a pour baſe, pour point de départ, l'uniſſon, ainſi qu'il a été dit précédemment.

$$\frac{1}{1}\quad \frac{1}{2}\quad \frac{1}{4}\quad \frac{1}{8}\quad \frac{1}{16}\quad \frac{1}{32}\quad \frac{1}{64}\quad \frac{1}{128}$$

Priſe inverſement & en allant au grave, cette échelle eſt $\frac{1}{1}\ \frac{2}{1}\ \frac{4}{1}\ \frac{8}{1}\ \frac{16}{1}\ \frac{32}{1}\ \frac{64}{1}\ \frac{128}{1}$.

Mais ſi cette baſe s'applique à merveille à cette

(1) Je dis *la quinte*, au lieu de dire *la douzième*; & je dis *la tierce majeure*, au lieu de dire *la dix-ſeptième*, parce qu'on ſait que, deſcendue d'une octave, la douzième eſt une quinte; que la dix-ſeptième, deſcendue de deux octaves, eſt une tierce majeure.

échelle, parce qu'après l'unisson, ce qu'il y a de plus ressemblant à cet unisson & de plus un avec lui, c'est l'octave; puis la double octave, la triple, la quadruple, la quintuple, la sextuple & la septuple, il n'en est plus ainsi lorsqu'on prend l'autre échelle.

L'Adepte.

Vous m'en avez dit la raison. C'est qu'ici le renversement de l'unisson est bien l'octave; celui de l'octave, la double octave; celui de la double octave, la triple; celui de la triple, la quadruple; & ainsi de suite. Mais le renversement de l'octave n'est pas la douzième ou la quinte, pour que la douzième ou la quinte soit, après l'octave, l'intervalle le plus consonnant; le renversement de la quinte n'est pas la double octave, pour que la double octave vienne après cette douzième ou quinte. Ainsi donc $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}$ est une échelle très-ordonnée en apparence, & relativement aux nombres 1, 2, 3, 4, mais très-désordonnée quant à ce qu'ils expriment, quand on veut en faire les degrés d'une échelle harmonique décroissante; puisque la double octave $\frac{1}{4}$, qui vient après $\frac{1}{3}$, est incontestablement plus consonnante que la double quinte $\frac{1}{3}$.

Il faut donc, pour ne pas renoncer à un principe aussi faux, n'avoir point d'oreille qui nous guide, ou avoir un entêtement que certains philosophes peuvent montrer, mais qui n'est nullement philosophique, puisque c'est de la déraison toute pure, & l'opposé de la philosophie & du raisonnement.

L'Initiateur.

La simplicité des rapports dont Descartes avoit, en homme supérieur, soupçonné le principe, n'est nullement applicable à cette dernière échelle, mais à celle de l'unisson & des octaves seulement, ainsi que celle du concours des vibrations.

C'est dans cette échelle que les Anciens étoient restés. Avons-nous bien fait d'en sortir?

Oui, assurément; car nous n'avons pas délaissé la première pour nous jeter uniquement dans la seconde; mais nous avons le bon esprit de les employer tour à tour, & selon qu'elles conviennent mieux au but qu'on se propose.

Pour se convaincre que le principe de la simplicité des rapports & celui du concours des vibrations ne sont applicables qu'à l'échelle $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{8}\ \frac{1}{16}$, & à la proportion double ou sous-double, c'est que, de quelque manière que l'on prenne la suite des nombres 1 2 3 4 5 6 7 8 9, elle ne peut s'accorder avec l'ordre des consonnances & des dissonances.

Suit-on 1—1, 1—2, 1—3, 1—4, 1—5, 1—6, 1—7, 1—8, 1—9?

Voici ce qui arrive.

1—1 donne l'unisson, après lequel vient l'octave 1—2, ce qui est très-bien.

Mais après l'octave 1—2, vient la double quinte 1—3; ce qui est très-mal, car après l'octave, la consonnance directe la plus harmonieuse sous le rapport de l'unité est bien certainement la double octave 1—4; & la quinte, en se plaçant avant celle-ci, lui fait une injustice plus criante que n'est celle de l'entrée à l'Académie d'un homme de peu de mérite, de préférence à celui qui en a beaucoup.

Si une théorie, à laquelle on ne donne point de suite, parce qu'on ne compose pas d'après les principes qu'elle établit, peut permettre de semblables écarts, il n'en est pas de même de la pratique, où le faux ne peut figurer sans y être aperçu & sans rebuter l'oreille.

Le mot *ignorant* ou le mot *injustice* n'est pas écrit à l'Académie au-dessus du fauteuil qui est injustement occupé; mais sur chaque intervalle qui prend la place d'un autre, il est écrit, *méprise*, *faute*, pour celui qui a l'œil assez perçant pour le lire, c'est-à-dire, l'oreille assez formée pour s'en apercevoir.

La quinte est donc justement renvoyée par l'oreille & par mon *système*, non-seulement après la double octave & toutes les octaves justes, mais après la tierce majeure & la mineure, & après la sixte majeure & la mineure.

1—5 vient donc avant 1—3 & après 1—4.

Cette interversion des nombres déplaira sans doute, non-seulement à ceux qui aiment à y trouver le principe des choses, mais aux gens qui veulent à toute force les y voir, quoiqu'ils ne s'y trouvent pas.

Qu'ils prennent patience, nous les satisferons peut-être bientôt, si la nature le permet.

1—6 qui donne la triple quinte, place donc cette fois la quinte après la tierce.

1—7 qui donne la septième mineure trop foible, place donc, *sans façon*, la septième *avant la triple octave* 1—8.

Pour le coup, on sent fort bien qu'une telle déraison ne peut pas être la raison; ni une si fausse base un véritable principe.

Fuyez-donc, prétendus savans, & emportez votre fausse échelle.

Mais en voici d'autres qui enfilent une route différente.

Examinons où elle conduit.

1—2 commence très-bien la chaîne, puisque c'est l'octave.

2—3 la suit mal, puisque c'est la quinte, qui ne doit venir qu'après la tierce.

3—4 vient bien après la quinte, puisque c'est le

renverſement de la quinte, qui eſt la quarte ; mais fort impertinemment avant 4—5, qui eſt la tierce majeure, & 5—6 qui eſt la tierce mineure, & qui toutes deux ont le droit de ſe placer avant la quinte, & à plus forte raiſon encore avant la quarte juſte ; puiſqu'il eſt reconnu, même par ceux qui enſeignent que la quinte eſt une conſonnance, que la quarte eſt une *diſſonance*.

C'eſt donc à l'erreur encore que conduit cette ſeconde route : cherchons donc un troiſième chemin.

A la ſatisfaction des ſavans & à la nôtre, nous avons déjà montré que l'échelle de l'*unité* étoit dans la progreſſion des octaves, & réſultoit de la proportion double ou ſous-double.

L'Adepte.

Chercherez-vous dans la proportion triple cette ſeconde échelle ?

L'Initiateur.

Non vraiment ; car que donne la proportion triple ramenée d'une octave ?

L'Adepte.

Elle donne des quintes.

Fa	*ut*	*ſol*	*ré*	*la*	*mi*	*ſi.*
1	3	9	27	81	243	729

L'Initiateur.

Hé bien, que voulez-vous faire de cela ?

Fa ut ſol forment-ils un accord ?

L'Adepte.

Non ; mais *fa la ut*, *ut mi ſol* & *ſol ſi ré* en ſont.

L'Initiateur.

Fort bien ; mais c'eſt 1 3 5 qui vous a donné le premier, & non pas 1, 3, 9 ; c'eſt 3 9 15 qui vous a donné le ſecond, & non 3, 9, 27. Donc vous mêlez ici deux proportions, la triple & la quintuple, & vous ſortez de l'unité du principe, puiſque vous en embraſſez deux à la fois.

L'Adepte.

Je le conçois ; mais c'eſt Rameau qui raiſonne ainſi.

L'Initiateur.

Rameau eût dû chercher dans la proportion triple ce qu'elle donne en effet ; & par conſéquent le *ſyſtème* mélodique, qui n'a beſoin, pour ſe compléter dans toutes les octaves, que d'appeler la proportion double ou ſous-double à ſon ſecours.

Mais pour former des accords, recourir à des quintes, c'eſt prendre une fauſſe route, puiſque les accords ne ſe compoſent que de tierces.

Une tierce eſt un accord, deux tierces un double accord, trois tierces un triple accord ; elles ſe trouvent dans 4—5, 5—6 & 6—7 ; & alors vous voyez que voilà, de nouveau, des nombres qui ſe ſuivent, & ceux-ci s'accordent avec la muſique.

Ce ſont là les accords *ſol ſi*, *ſol ſi ré* & *ſol ſi ré fa* donnés par la réſonnance du corps ſonore, *ſol*.

Je conviens que la tierce 6—7 de cette réſonnance naturelle eſt trop foible. Que faire alors ? prendre le modèle de la troiſième tierce *ré fa* ſur celui de la ſeconde de ces tierces, qui eſt *ſi ré*.

Il ſuffit donc que la nature nous donne l'octave juſte & la quinte juſte, pour trouver, par ces deux proportions reconnues comme *canoniques*, tout le *ſyſtème* mélodique : & il ſuffit qu'elle nous donne la tierce majeure & la mineure jointes à l'octave, pour trouver toute l'harmonie ; car ce qui la compoſe, ce ne ſont que des tierces mineures toutes ſeules, ou deux d'entr'elles unies à une majeure.

Pour trouver tous les élémens de la muſique, il ne faut donc pas ſe perdre dans des calculs infinis ; mais il ſuffit de répéter ces quatre proportions toutes ſimples autant de fois qu'il en eſt beſoin.

Conclusion de ce système et des systèmes.

Le monocordiſme, prêché par l'abbé Jamard & par l'abbé Feytou, n'eſt pas la vraie doctrine de la muſique, non-ſeulement parce que l'échelle du monocorde étant fauſſe en pluſieurs points, & contenant même des intervalles étrangers à la muſique, elle n'en peut devenir l'échelle, mais encore, parce que les différens principes de ces monocordiſtes ſont oppoſés à la pratique, & d'une abſurdité révoltante pour tout homme qui n'eſt pas né ſourd & privé entièrement du ſens de l'ouïe.

Quoique perſonne ne ſemble mieux ſavoir que lui ce dont il s'agit ſur tous les points de la théorie, enviſagés par ſes devanciers, nul eſprit ſyſtématique n'a accumulé autant d'erreurs, les unes ſur les autres, que l'abbé Feytou.

Incapable d'être arrêté dans ſes écarts par ſa conſcience muſicale, trop peu éclairée, & trop réſolu à fonder un *ſyſtème*, pour ne pas franchir, à l'aide des ſuppoſitions gratuites, tous les obſtacles qu'il rencontre, l'abbé Feytou s'empare de toutes les fauſſes idées de Rameau, d'Eſtève & autres, comme ſi elles étoient des vrais principes, & qu'elles n'attendiſſent que ſon génie pour perdre leur obſcurité & leur incertitude. C'eſt avec la gamme de Jamard, avec le double emploi de Rameau & avec la théorie d'Eſtève, ſur les conſonnances, qu'il établit ou corrobore ſa doctrine inſenſée. Il voit l'harmonie chez les Grecs, qui ne s'en

ſont jamais douté ; la baſſe fondamentale dans le *pectis* des Lydiens ou dans le dicorde ; la réſonance du corps ſonore dans deux vers d'Horace, qui ignoroit ce phénomène. Mais, malgré toutes ces lumières réunies, le *ſyſtème* de Feytou, qui ſeroit un monument de ſageſſe s'il ne portoit à faux de tous côtés, n'eſt qu'une ſavante extravagance.

Quant à Rameau, il a continuellement le défaut de conclure du particulier au général, & de ne pas épargner non plus les ſuppoſitions gratuites ; en ſorte qu'il n'eſt rien de ce qu'il a voulu établir, qui le ſoit véritablement.

La *baſſe fondamentale*, qui eſt ce qui lui appartient le plus en propre, reſtreinte aux mouvemens par degrés disjoints, étant ſans ceſſe en oppoſition avec la pratique, devient un *ſyſtème* inſoutenable, réfuté par les chefs-d'œuvre des grands maîtres.

Ses erreurs ſur les conſonnances, qu'il partage avec ſes devanciers, que ſes ſucceſſeurs partagent avec lui, & qui ſervent de fondement au Traité de Fux, à celui de M. Catel & à tous les autres, doivent faire tomber cette théorie dans l'oubli, réſervé tôt ou tard à tout ce qui eſt contraire à la vérité.

Mon *ſyſtème*, qui n'eſt que l'explication de ce qui eſt reconnu parfaitement bon par toutes les oreilles muſicales, doit vivre autant que les vérités ſur leſquelles il s'appuie ; mais la propagation générale de cette doctrine ſera ſans doute ralentie par tout ce que les préjugés ont de force, & la jalouſie d'activité & de puiſſance. (*De Momigny.*)

T.

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les partitions pour désigner la partie de la taille, lorsque cette taille prend la place de la basse, & qu'elle est écrite sur la même portée, la basse gardant le tacet.

Quelquefois, dans les parties de symphonie, le T signifie *tous* ou *tutti*, & est opposé à la lettre S, ou au mot *seul* ou *solo*, qui alors doit nécessairement avoir été écrit auparavant dans la même partie.

TÀ. L'une des quatre syllabes avec lesquelles les Grecs solfioient la musique. (Voyez SOLFIER.)

TABLATURE. Ce mot signifioit autrefois la totalité des signes de la musique; de sorte que, qui connoissoit bien la note & pouvoit chanter à livre ouvert, étoit dit savoir la *tablature*.

Aujourd'hui le mot *tablature* se restreint à une certaine manière de noter par lettres, qu'on emploie pour les instrumens à cordes qui se touchent avec les doigts, tels que le luth, la guitare, le cistre, & autrefois le théorbe & la viole.

Pour noter en *tablature* on tire autant de lignes parallèles que l'instrument a de cordes. On écrit ensuite sur ces lignes, des lettres de l'alphabet qui indiquent les diverses positions des doigts sur la corde, de semiton en semi-ton. La lettre *a* indique la corde à vide, *b* indique la première position, *c* la seconde, *d* la troisième, &c.

A l'égard des valeurs des notes, on les marque par des notes ordinaires de valeurs semblables, toutes placées sur une même ligne, parce que ces notes ne servent qu'à marquer la valeur & non le degré. Quand les valeurs sont toujours semblables, c'est-à-dire, quand la manière de scander les notes est la même dans toutes les mesures, on se contente de la marquer dans la première, & l'on suit.

Voilà tout le mystère de la *tablature*, lequel achevera de s'éclaircir par l'inspection de la Planche de la *tablature* où est noté le premier couplet des *Folies d'Espagne* en *tablature* pour la guitare.

Comme les instrumens pour lesquels on employoit la *tablature* sont la plupart hors d'usage, & que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la note ordinaire plus commode, la *tablature* est presqu'entièrement abandonnée, ou ne sert qu'aux premières leçons des écoliers. (*J. J. Rousseau.*)

TABLEAU. Ce mot s'emploie souvent en musique pour désigner la réunion de plusieurs objets formant un tout peint par la musique imitative. *Le* tableau *de cet air est bien dessiné; ce chœur fait* tableau; *cet opéra est plein de* tableaux *admirables.*

(*J. J. Rousseau.*)

TABLEAU. La musique est féconde en *tableaux*, dont il n'est pas toujours facile de faire l'analyse.

Rousseau me semble errer d'une façon bien prononcée quand il ne veut accorder la faculté d'imiter qu'à la mélodie, & d'énergie qu'à la musique théâtrale & dramatique.

Que seroit, dans l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, la mélodie des paroles ci-après, séparée de l'harmonie ?

ORESTE.

Le calme rentre dans mon cœur ;
Mes maux ont donc lassé la colère céleste ?
Je touche au terme du malheur :
Vous laissez respirer le parricide Oreste,
Dieux justes, ciel vengeur !
Oui, oui ; le calme rentre dans mon cœur.

Il faut convenir que, réduite à elle-même, cette mélodie feroit ici une bien triste figure.

Mais qu'on écoute le travail de l'orchestre, & si l'on n'est pas assez exercé pour en comprendre l'expression, que l'on s'aide de la peinture admirable que M. Miel en fait dans son *Essai sur les beaux arts*. Alors on en saisira tout le mérite; car la sensibilité n'a jamais mieux entendu ou deviné le génie. Mais cette sensibilité exquise n'est pas la seule lumière qui guide la plume de M. Miel : c'est un amateur, mais on n'aime pas comme lui les arts sans en posséder le sentiment & le génie.

L'analyse de chacun des *tableaux* qu'il passe en revue, est elle-même un *tableau* délicieux que le musicien & le poëte savoureront autant que les peintres eux-mêmes.

Rousseau se trompe quand il dit que la musique théâtrale est la seule énergique; il est vrai que lorsqu'il parloit ainsi, les *tableaux* magnifiques que présentent les symphonies, les quatuors & les sonates d'Haydn, de Mozart & de Boccherini, étoient encore en germes imperceptibles dans la tête de ces hommes immortels.

Rousseau ne voyoit alors la musique, ou de bonne musique, que dans les opéras qu'il avoit entendus dans son séjour en Italie. (*De Momigny.*)

TACET. Mot latin qu'on emploie dans la musique pour indiquer le silence d'une partie. Quand, dans le cours d'un morceau de musique, on veut marquer un silence d'un certain temps, on l'écrit avec des *bâtons* ou des *pauses*. (Voyez ces mots.) Mais quand quelque partie doit garder le silence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *tacet*, écrit dans cette partie au-dessous du nom de l'air ou des premières notes du chant. (*J. J. Rousseau.*)

TAILLE, anciennement TENOR. La seconde des quatre parties de la musique, en comptant du grave à l'aigu. C'est la partie qui convient le mieux à la voix d'homme la plus commune, ce qui fait qu'on l'appelle aussi *voix humaine* par excellence.

La *taille* se divise quelquefois en deux autres parties, l'une plus élevée, qu'on appelle *première* ou *haute-taille*; l'autre plus basse, qu'on appelle *seconde* ou *basse-taille*. Cette dernière est en quelque manière une partie mitoyenne ou commune entre la *taille* & la basse, & s'appelle aussi, à cause de cela, *concordant*. (Voyez PARTIES.)

On n'emploie presqu'aucun rôle de *taille* dans les opéras français: au contraire, les Italiens préfèrent dans les leurs le *tenor* à la basse, comme une voix plus flexible, aussi sonore, & beaucoup moins dure.

(*J. J. Rousseau.*)

Le mot *taille* a vieilli à son tour, & celui de *tenore* ou *tenor*, selon qu'on le fait venir de l'italien ou du latin, est redevenu plus en vogue, depuis que nous n'avons plus ou presque plus de hautes-contre.

(*De Momigny.*)

TAMBOUR. Instrument militaire de percussion, composé d'une caisse ou d'un corps rond de cuivre ou de bois, de deux pieds de haut environ, dont le dessus & le dessous sont formés par une peau d'âne, préparée, tendue au moyen de deux cerceaux, auxquels sont attachées des cordes propres à cet office. On bat le *tambour* avec deux baguettes.

Le *tambour* s'unit aux fifres, ou les fifres au *tambour*. Il s'unit aussi quelquefois à toute la musique militaire.

On appelle *tambour* celui qui en joue; c'est ce qu'on nomme aussi *battre la caisse*.

TAMBOUR D'AIRAIN. C'est une sorte de timbale dont la caisse est de cuivre, & qui n'a de peau que d'un seul côté. Il se bat comme le *tambour* de basque.

TAMBOUR DE BASQUE OU DE BISCAYE. C'est un petit *tambour* dont le cercle n'est guère que de deux à quatre pouces, couvert d'une seule peau, & garni de grelots & de lames de cuivre que l'on fait résonner avec le *tambour*, soit avec les doigts en glissant sur la peau ou en la battant, soit avec les doigts, le poing ou le coude.

Il y a quelque temps que nos Dames, devenues un peu bacchantes, accompagnoient avec le tambourin le piano, jouant des bacchanales ou valses.

TAMBOUR DES NÈGRES. C'est un tronc d'arbre évidé & couvert d'un côté d'une peau tendue, de chèvre ou de brebis.

On en fait de diverses dimensions: on en voit de cinq pieds de long & de vingt ou trente pouces de diamètre.

TAMBOUR DES LAPONS. Il est formé d'un bloc de bois creusé, & de figure ovale: il est couvert d'une membrane bandée par des nerfs teints en rouge. On le frappe avec une espèce de marteau d'os.

(*De Momigny.*)

TAMBOURIN. Sorte de danse fort à la mode aujourd'hui sur les théâtres français. L'air en est très-gai & se bat à deux temps vifs. Il doit être sautillant & bien cadencé, à l'imitation du flûtet des Provençaux; & la basse doit refrapper la même note, à l'imitation du *tambourin* ou *galoubé*, dont celui qui joue du flûtet s'accompagne ordinairement.

(*J. J. Rousseau.*)

TAMBOURIN. Instrument de percussion, monté de quelques cordes de laiton.

TAMBOURIN DE PROVENCE. Tambour dont la caisse est plus longue & plus étroite que celle du tambour ordinaire, & que l'on bat avec une seule baguette.

(*De Momigny.*)

TAM-TAM ou TEM-TEM (on prononce l'*m*). Instrument de percussion en usage chez les Orientaux, & admis, de temps à autre, dans nos orchestres, pour des effets terribles & lugubres. C'est, dans sa forme, une espèce de tambour de basque, tout entier d'un métal composé, qui a une vibration extraordinaire (1).

(*De Momigny.*)

TASTO SOLO. Ces deux mots italiens, écrits dans une basse continue, marquent que l'accompagnement ne doit faire aucun accord de la main droite, mais seulement frapper de la gauche la note marquée, & tout au plus son octave, sans y rien ajouter, attendu qu'il lui seroit presqu'impossible de deviner & suivre la tournure d'harmonie ou les notes de goût que le compositeur fait passer sur la basse durant ce temps-là.

TÉ. L'une des quatre syllabes par lesquelles les Grecs solfient la musique. (Voyez SOLFIER.)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légère altération dans les intervalles, faisant évanouir la différence de deux sons voisins, on les confond en un, qui, sans choquer l'oreille, forme les intervalles respectifs de l'un & de l'autre. Par cette opération l'on simplifie l'échelle en diminuant le nombre des sons nécessaires. Sans le *tempérament*, au lieu de douze sons seulement que contient l'octave, il en faudroit plus de soixante pour moduler dans tous les tons.

---

(1) M. Beyer, physicien renommé pour la pose des paratonnerres, avoit dans son beau cabinet de physique un *tam-tam* remarquable par sa grandeur & son effet, qu'il a vendu pour la musique militaire de S. M. l'empereur d'Autriche.

Sur

Sur l'orgue, sur le clavecin, sur tout autre instrument à clavier, il n'y a & il ne peut guère y avoir d'intervalle parfaitement d'accord que la seule octave. La raison en est que trois tierces majeures ou quatre tierces mineures devant faire une octave juste, celles-ci la passent & les autres n'y arrivent pas; car $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$; & $\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{1296}{625} > \frac{1296}{625} = \frac{2}{1}$. Ainsi l'on est contraint de renforcer les tierces majeures & d'affoiblir les mineures pour que les octaves & tous les autres intervalles se correspondent exactement, & que les mêmes touches puissent être employées sous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela se fait.

Cette nécessité ne se fit pas sentir tout d'un coup; on ne la reconnut qu'en perfectionnant le système musical Pythagore, qui trouva le premier les rapports des intervalles harmoniques, prétendoit que ces rapports fussent observés dans toute la rigueur mathématique, sans rien accorder à la tolérance de l'oreille. Cette sévérité pouvoit être bonne pour son temps, où toute l'étendue du système se bornoit encore à un si petit nombre de cordes; mais comme la plupart des instrumens des Anciens étoient composés de cordes qui se touchoient à vide, & qu'il leur falloit par conséquent une corde pour chaque son, à mesure que le système s'étendit, ils s'aperçurent que la règle de Pythagore, en trop multipliant les cordes, empêchoit d'en tirer les usages convenables.

Aristoxène, disciple d'Aristote, voyant combien l'exactitude des calculs nuisoit aux progrès de la musique & à la facilité de l'exécution, prit tout d'un coup l'extrémité opposée; abandonnant presqu'entièrement le calcul, il s'en remit au seul jugement de l'oreille, & rejeta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la musique deux sectes qui ont long-temps divisé les Grecs : l'une des Aristoxéniens, qui étoient les musiciens de pratique; l'autre des Pythagoriciens, qui étoient les philosophes. (Voyez Aristoxéniens & Pythagoriciens.)

Dans la suite, Ptolomée & Dydime, trouvant avec raison que Pythagore & Aristoxène avoient donné dans deux excès également vicieux, & consultant à la fois les sens & la raison, travaillèrent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien système diatonique. Mais comme ils ne s'éloignèrent pas des principes établis pour la division du tétracorde, & que, reconnoissant enfin la différence du ton majeur au ton mineur, ils n'osèrent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une corde chromatique en deux parties réputées égales, le système demeura encore longtemps dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'apercevoir le vrai principe du *tempérament*.

Enfin vint Gui d'Arezzo qui refondit en quelque manière la musique & inventa, dit-on, le clavecin. Or, il est certain que cet instrument n'a pu exister, non plus que l'orgue, que l'on n'ait en même temps trouvé le *tempérament*, sans lequel on ne peut les accorder, & il est impossible au moins que la première invention ait de beaucoup précédé la seconde; c'est à peu près tout ce que nous en savons.

Mais quoique la nécessité du *tempérament* soit connue depuis long-temps, il n'en est pas de même de la meilleure règle à suivre pour le déterminer. Le siècle dernier, qui fut le siècle des découvertes en tout genre, est le premier qui nous ait donné des lumières bien nettes sur ce chapitre. Le P. Mersenne & M. Loulié ont fait des calculs; M. Sauveur a trouvé des divisions qui fournissent tous les *tempéramens* possibles; enfin M. Rameau, après tous les autres, a cru développer le premier la véritable théorie du *tempérament*, & a même prétendu, sur cette théorie, établir comme neuve une pratique très-ancienne dont je parlerai dans un moment.

J'ai dit qu'il s'agissoit, pour tempérer les sons du clavier, de renforcer les tierces majeures, d'affoiblir les mineures, & de distribuer ces altérations de manière à les rendre le moins sensibles qu'il étoit possible. Il faut pour cela répartir sur l'accord de l'instrument, & cet accord se fait ordinairement par quintes; c'est donc par son effet sur les quintes que nous avons à considérer le *tempérament*.

Si l'on accorde bien juste quatre quintes de suite, comme *ut sol ré la mi*, on trouvera que cette quatrième quinte *mi* fera, avec l'*ut* d'où l'on est parti, une tierce majeure discordante, & de beaucoup trop forte; & en effet ce *mi*, produit comme quinte de *la*, n'est pas le même son qui doit faire la tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la quinte est $\frac{2}{3}$ ou $\frac{1}{3}$, à cause des octaves 1 & 2 prises l'une pour l'autre indifféremment. Ainsi la succession des quintes formant une progression triple, donnera *ut* 1, *sol* 3, *ré* 9, *la* 27 & *mi* 81.

Considérons à présent ce *mi* comme tierce majeure d'*ut*; son rapport est $\frac{4}{5}$ ou $\frac{1}{5}$, 4 n'étant que la double octave d'1. Si d'octave en octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous trouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, & *mi* 80. Ainsi la quinte de *la* étant *mi* 81, & la tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80, ces deux *mi* ne sont pas le même, & leur rapport est $\frac{80}{81}$, qui fait précisément le comma majeur.

Que si nous poursuivons la progression des quintes jusqu'à la douzième puissance qui arrive au *si* dièse, nous trouverons que ce *si* excède l'*ut* dont il devroit faire l'unisson, & qu'il est avec lui dans le rapport de 531441 à 524288, rapport qui donne le comma de Pythagore. De sorte que par le calcul précédent, le *si* dièse devroit excéder l'*ut* de trois commas majeurs; & par celui-ci il l'excède seulement du comma de Pythagore.

Mais il faut que le même son *mi*, qui fait la quinte

de *la*, serve encore à faire la tierce majeure d'*ut*; il faut que le même *si* dièse, qui forme la douzième quinte de ce même *ut*, en fasse aussi l'octave, & il faut enfin que ces différens accords concourent à constituer le système général sans multiplier les cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *tempérament*.

Pour cela, 1°. on commence par l'*ut* du milieu du clavier, & l'on affoiblit les quatre premières quintes en montant, jusqu'à ce que la quatrième *mi* fasse la tierce majeure bien juste avec le premier son *ut*; ce qu'on appelle la première preuve. 2°. En continuant d'accorder par quintes, dès qu'on est arrivé sur les dièses on renforce un peu les quintes, quoique les tierces en souffrent, & quand on est arrivé au *sol* dièse, on s'arrête. Ce *sol* dièse doit faire, avec le *mi*, une tierce majeure juste ou du moins souffrable; c'est la seconde preuve. 3°. On reprend l'*ut* & l'on accorde les quintes au grave; savoir, *fa*, *si* bémol, &c., foibles d'adord; puis les renforçant par degrés, c'est-à-dire, affoiblissant les sons jusqu'à ce qu'on soit parvenu au *ré* bémol, lequel, pris comme *ut* dièse, doit se trouver d'accord & faire quinte avec *sol* dièse, auquel on s'étoit ci-devant arrêté; c'est la troisième preuve. Les dernières quintes se trouveront un peu fortes, de même que les tierces majeures; c'est ce qui rend les tons majeurs de *si* bémol & de *mi* bémol sombres & même un peu durs. Mais cette dureté sera supportable si la partition est bien faite, & d'ailleurs ces tierces, par leur situation, sont moins employées que les premières, & ne doivent l'être que par choix.

Les organistes & les facteurs regardent ce *tempérament* comme le plus parfait que l'on puisse employer. En effet, les tons naturels jouissent par cette méthode de toute la pureté de l'harmonie, & les tons transposés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes ressources au musicien quand il a besoin d'expressions plus marquées: car il est bon d'observer, dit M. Rameau, que nous recevons des impressions différentes des intervalles à proportion de leurs différentes altérations. Par exemple, la tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime jusqu'à des idées de fureur quand elle est trop forte; & la tierce mineure, qui nous porte à la tendresse & à la douceur, nous attriste lorsqu'elle est trop foible.

Les habiles musiciens, continue le même auteur, savent profiter à propos de ces différens effets des intervalles, & font valoir, par l'expression qu'ils en tirent, l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans sa *Génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage. Il se reproche sa condescendance pour l'usage actuel, & détruisant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'octave, sur laquelle formule il veut qu'on règle toute la succession du système chromatique; de sorte que ce système résultant de douze semi-tons parfaitement égaux, c'est une nécessité que tous les intervalles semblables qui en seront formés soient aussi parfaitement égaux entr'eux.

Pour la pratique, prenez, dit-il, telle touche du clavecin qu'il vous plaira; accordez-en d'abord la quinte juste, puis diminuez-la si peu que rien: procédez ainsi d'une quinte à l'autre, toujours en montant, c'est-à-dire, du grave à l'aigu, jusqu'à la dernière, dont le son aigu aura été le grave de la première; vous pouvez être certain que le clavecin sera bien d'accord.

Cette méthode que nous propose aujourd'hui M. Rameau, avoit déja été proposée & abandonnée par le fameux Couperin. On la trouve aussi tout au long dans le P. Mersenne, qui en fait auteur un nommé Gallée, & qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air scientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en résulte ait été jusqu'ici goûtée des musiciens ni des facteurs. Les premiers ne peuvent se résoudre à se priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverses affections des tons qu'occasionne le *tempérament* établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils se trompent, que la variété se trouve dans l'entrelacement des modes ou dans les divers degrés des toniques, & nullement dans l'altération des intervalles; le musicien répond que l'un n'exclut pas l'autre, qu'il ne se tient pas convaincu par une assertion, & que les diverses affections des tons ne sont nullement proportionnelles aux différens degrés de leurs finales; car, disent ils, quoiqu'il n'y ait qu'un semi-ton de distance entre la finale de *ré* & celle de *mi* bémol, comme entre la finale de *la* & celle de *si* bémol, cependant la même musique nous affectera très-différemment en A *la mi ré* qu'en B *fa*, & en D *sol ré* qu'en E *la fa*; & l'oreille attentive du musicien ne s'y trompera jamais, quand même le ton général seroit haussé ou baissé d'un semi-ton & plus; preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la simple différente élévation de la tonique.

A l'égard des facteurs, ils trouvent qu'un clavecin accordé de cette manière n'est point aussi bien d'accord que l'assure M. Rameau. Les tierces majeures leur paroissent dures & choquantes; & quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à se faire à l'altération des tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'orgue pourra se faire à supprimer les battemens qu'on y entend par cette manière de l'accorder, ou comment l'oreille cessera d'en être offensée. Puisque, par la nature des consonnances, la quinte peut être plus altérée que la tierce sans choquer l'oreille & sans faire des battemens, n'est-il pas convenable de jeter l'altération du côté où elle est le moins choquante, & de laisser plus justes, par préférence, les intervalles qu'on ne peut altérer sans les rendre discordans?

Le P. Mersenne assuroit qu'on disoit de son temps

que les premiers qui pratiquèrent sur le clavier les semi-tons, qu'il appelle *feintes*, accordèrent d'abord toutes les quintes à peu près selon l'accord égal proposé par M. Rameau; mais que leur oreille ne pouvant souffrir la discordance des tierces majeures nécessairement trop fortes, ils tempérèrent l'accord en affoiblissant les premières quintes pour baisser les tierces majeures. Il paroît donc que s'accoutumer à cette manière d'accord n'est pas, pour une oreille exercée & sensible, une habitude aisée à prendre.

Au reste, je ne puis m'empêcher de rappeler ici ce que j'ai dit au mot CONSONNANCE, sur la raison du plaisir que les consonnances font à l'oreille, tirée de la simplicité des rapports. Le rapport d'une quinte tempérée, selon la méthode de M. Rameau, est celui-ci $\frac{\sqrt[4]{80}^{\,5} \times \sqrt[4]{81}}{120}$. Ce rapport cependant plaît à l'oreille; je demande si c'est par sa simplicité?

(*J. J. Rousseau.*)

TEMPÉRAMENT. Il faut l'avouer, l'instinct a toujours mieux conduit les hommes qu'une science purement spéculative, que l'expérience ne retient pas dans de justes limites. En vain, depuis Pythagore & avant lui, les mathématiciens crient aux musiciens qu'ils chantent ou jouent faux; ceux-ci vont toujours leur train, & charment ces savans eux-mêmes, parce qu'ils sentent encore mieux que les savans ne raisonnent.

De ce que, par les quatre quintes ou douzièmes consécutives *ut* 1, *sol* 3, *ré* 9, *la* 27 & *mi* 81, on obtient un *mi* différent qu'en prenant le *mi* donné par les octaves du cinquième de la corde *ut*, savoir: *mi* $\frac{1}{5}$ *mi* $\frac{1}{10}$ *mi* $\frac{1}{20}$ *mi* $\frac{1}{40}$ & *mi* $\frac{1}{80}$, on en a conçu, avec raison, qu'il falloit un *tempérament* pour amener ces deux *mi* au même point, si l'on vouloit qu'ils s'accordassent.

Pour les accorder, fait-on faire à chacun de ces *mi* la moitié du chemin?

Non; on a décidé que le *mi* 81, ayant seul tort dans cette affaire, feroit lui seul tous les frais du raccommodement, en se rapprochant jusqu'à *mi* 80 qui ne doit pas bouger.

Mais où est, alors, le *tempérament*?

Il est dans la diminution de chacune des quatre quintes $\underset{1}{ut}\ \underset{3}{sol}$, $\underset{3}{sol}\ \underset{9}{ré}$, $\underset{9}{ré}\ \underset{27}{la}$ & $\underset{27}{la}\ \underset{81}{mi}$; car ce *mi*, 81, n'étant pas trop haut par le seul fait de la quatrième quinte, *la mi*, mais aussi, & également, par celui de chacune des trois autres quintes, toutes quatre doivent être proportionnellement baissées, pour ne plus arriver à 81, mais à 80 seulement.

Si le point mathématique est 81, pourquoi n'y pas laisser arriver ces quintes?

On vient de le dire; c'est pour que 81 devienne 80.

La nature & les mathématiques ont donc ici deux poids ou deux mesures, puisque par un moyen on arrive à 80, &, par l'autre, à 81?

Si ces points sont tous deux également naturels & mathématiques, pourquoi sacrifier l'un à l'autre, & pourquoi est-ce la justesse de la progression triple que l'on immole de préférence à celle de la double, entée sur la quintuple?

C'est que l'oreille consultée est, dit-on, inexorable sur la justesse de l'octave, & qu'elle se relâche de cette rigueur à l'égard des quintes; c'est-à-dire, que l'oreille seroit donc un juge d'une équité parfaite à l'égard de l'octave, mais une fausse balance à l'égard de la quinte?

Sur quoi se fonde-t-on pour voir dans l'oreille une conscience scrupuleuse qui murmure au moindre défaut de justesse qu'elle aperçoit dans l'octave, & pour voir dans cette même oreille, & au même instant, une conscience relâchée, qui passe sans effort sur le défaut de justesse de la quinte? L'oreille auroit-elle aussi deux poids & deux mesures; ou n'est-elle clairvoyante que sur le compte de l'octave?

Il me semble que si elle est bon juge d'un intervalle, elle doit être également bon juge de tous; &, en conséquence, que la quinte, que l'on appelle *tempérée*, pour ne pas l'appeler *fausse*, est au moins *la quinte juste musicale*, si elle n'est pas *la quinte juste mathématique*; par la raison qu'il me paroît tout-à-fait inconvenant de vouloir que la nature se contredise elle-même dans ses plus simples opérations.

De deux choses l'une, ou les données de la proportion triple ou sous-triple ne sont pas musicales, ou elles doivent s'accorder avec celles de la proportion double ou sous-double, si la nature veut de ces deux choses n'en faire qu'une seule; sans quoi, il est évident qu'elle seroit en contradiction avec elle-même.

Or, la proportion triple donnant 81 & la double 80, si ces termes sont tous deux naturels & mathématiques, & qu'ils doivent cependant se réunir & ne faire qu'une seule & même chose, l'octave juste, il faut bien que la quinte mathématique soit trop forte & hors de la vraie proportion musicale; & il faut bien en même temps que l'une de ces proportions ne soit pas exacte & ne puisse servir que d'approximateur, & non de régulateur parfait.

Alors, dire aux musiciens qu'ils accordent, chantent & jouent faux, quand ils ne font que rectifier ce que les données mathématiques ont d'anti-musical, c'est les injurier & déraisonner; car ne faisant que substituer avec la plus grande circonspection le bien au mal, ils ne peuvent avoir tort.

Si l'oreille ne s'étoit constamment opposée aux prétentions des sophistes qui soutiennent que les données du monocorde sont les vraies, & sont toutes

canoniques & muſicales, il y a long-temps que cette fauſſe gamme auroit été ſubſtituée à la nôtre.

N'eſt-il pas bien étrange qu'on veuille que notre gamme ſoit fauſſe, parce qu'elle s'éloigne des données du monocorde, quand, de l'aveu même des monocordiſtes, de tous les intervalles qui dérivent des proportions de ce régulateur, il n'y a que la ſeule octave qui n'ait aucun réſultat faux ?

L'intervalle le plus petit, l'intervalle élémentaire étant le ſemi-ton, & l'octave étant le plus grand de tous, puiſque c'eſt à l'octave que recommence le ſyſtème, il ne s'agit que de former des ſemi-tons & des octaves muſicalement juſtes pour avoir un clavier général d'accord, & propre à jouer également bien dans tous les tons.

Quand Pythagore, à qui l'on avoit donné le ſecret du ſacré quaternaire, vouloit qu'Ariſtoxène ſe conformât rigoureuſement aux intonations mathématiques de la proportion triple, il avoit tort, puiſqu'elles ne s'accordent pas avec celles de la proportion double, qui étoit la première de toutes les proportions pour Pythagore, comme pour tous ; la ſeule dont on ne puiſſe pas conteſter la juſteſſe, & qui doit ſervir à vérifier les autres proportions que donne avec celle-là le ſacré quaternaire.

Quels que ſoient les préjugés, ſoit ſcientifiques, ſoit routiniers que l'on puiſſe avoir ſur le *tempérament*, ce qu'il y a de certain, & ce dont on eſt obligé de convenir, c'eſt que toute proportion qui conduit au-delà de l'octave juſte, ou qui n'y atteint pas, eſt une proportion fauſſe, puiſque l'octave juſte eſt le point où il faut abſolument arriver, quelle que ſoit l'eſpèce des degrés que l'on choiſiſſe pour y monter ou deſcendre.

Je me réſerve à dire mon dernier mot ſur le *tempérament*, quand j'aurai fait les expériences nouvelles que j'ai projetées. (*De Momigny.*)

TEMPS. Meſure du ſon, quant à la durée.

Une ſucceſſion de ſons, quelque bien dirigée qu'elle puiſſe être dans ſa marche, dans ſes degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit pour ainſi dire que des effets indéterminés. Ce ſont les durées relatives & proportionnelles de ces mêmes ſons qui fixent le vrai caractère d'une muſique, & lui donnent ſa plus grande énergie. Le *temps* eſt l'ame du chant ; les airs dont la meſure eſt lente, nous attriſtent naturellement ; mais un air gai, vif & bien cadencé, nous excite à la joie, & à peine les pieds peuvent-ils ſe retenir de danſer. Otez la meſure, détruiſez la proportion des *temps*, les mêmes airs que cette proportion vous rendoit agréables, reſtés ſans charme & ſans force, deviendront incapables de plaire & d'intéreſſer. Le *temps*, au contraire, a ſa force en lui-même ; elle dépend de lui ſeul, & peut ſubſiſter ſans la diverſité des ſons. Le tambour nous en offre un exemple, groſſier toutefois & très-imparfait, parce que le ſon ne peut s'y ſoutenir.

On conſidère le *temps* en muſique, ou par rapport au mouvement général d'un air, &, dans ce ſens, on dit qu'il eſt lent ou vîte (voyez MESURE, MOUVEMENT) ; ou ſelon les parties aliquotes de chaque meſure, parties qui ſe marquent par des mouvemens de la main ou du pied, & qu'on appelle particulièrement des *temps* ; ou enfin ſelon la valeur propre de chaque note. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

J'ai ſuffiſamment parlé, au mot RHYTHME, des *temps* de la muſique grecque ; il me reſte à parler ici des *temps* de la muſique moderne.

Nos anciens muſiciens ne reconnoiſſoient que deux eſpèces de meſure ou de *temps* ; l'une à trois *temps*, qu'ils appeloient *meſure parfaite* ; l'autre à deux, qu'ils traitoient de *meſure imparfaite* ; & ils appeloient *temps*, *modes* ou *prolations*, les ſignes qu'ils ajoutoient à la clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces meſures. Ces ſignes ne ſervoient pas à cet unique uſage comme ils font aujourd'hui ; mais ils fixoient auſſi la valeur relative des notes, comme on a déjà pu voir aux mots MODE & PROLATION, par rapport à la maxime, à la longue & à la ſemi brève. A l'égard de la brève, la manière de la diviſer étoit ce qu'ils appeloient plus préciſément *temps*, & ce *temps* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *temps* étoit parfait, la brève ou carrée valoit trois rondes ou ſemi-brèves ; & ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, & quelquefois encore par ce chiffre composé $\frac{3}{1}$.

Quand le *temps* étoit imparfait, la brève ne valoit que deux rondes ; & cela ſe marquoit par un demi-cercle ou C. Quelquefois ils tournoient le C à rebours ; & cela marquoit une diminution de moitié ſur la valeur de chaque note. Nous indiquons aujourd'hui la même choſe en barrant le C. Quelques-uns ont auſſi appelé *temps mineurs* cette meſure du C barré, où les notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, & *temps majeur* celle du C plein ou de la meſure à quatre *temps*.

Nous avons bien retenu la meſure triple des Anciens, de même que la double ; mais par la plus étrange bizarrerie, de leurs deux manières de diviſer les notes, nous n'avons retenu que la ſous-double, quoique nous n'ayons pas moins beſoin de l'autre ; de ſorte que, pour diviſer une meſure ou un *temps* en trois parties égales, les ſignes nous manquent, & à peine ſait-on comment s'y prendre. Il faut recourir au chiffre 3 & à d'autres expédiens qui montrent l'inſuffiſance des ſignes. (Voyez TRIPLE.)

Nous avons ajouté aux anciennes muſiques une combinaiſon de *temps*, qui eſt la meſure à quatre ; mais comme elle ſe peut toujours réſoudre en deux meſures à deux, on peut dire que nous n'avons abſolument que deux *temps* & trois *temps* pour parties aliquotes de toutes nos différentes meſures.

Il y a autant de différentes valeurs de *temps* qu'il

y a de sortes de mesures & de modifications de mouvement; mais quand une fois la mesure & le mouvement sont déterminés, toutes les mesures doivent être parfaitement égales, & tous les *temps* de chaque mesure parfaitement égaux entr'eux. Or, pour rendre sensible cette égalité, on frappe chaque mesure, & l'on marque chaque *temps* par un mouvement de la main ou du pied, & sur ces mouvemens on règle exactement les différentes valeurs des notes, selon le caractère de la mesure. C'est une chose étonnante de voir avec quelle précision l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer & de suivre tous les *temps* avec une si parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui surpasse en justesse la main ou le pied d'un bon musicien, & qu'enfin le sentiment seul de cette égalité suffit pour le guider, & supplée à tout mouvement sensible; en sorte que, dans un concert, chacun suit la même mesure avec la dernière précision, sans qu'un autre la marque & sans la marquer soi-même.

Des divers *temps* d'une mesure, il y en a de plus sensibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales. Le *temps* qui marque davantage s'appelle *temps fort;* celui qui marque moins s'appelle *temps foible:* c'est ce que M. Rameau, dans son *Traité d'harmonie*, appelle *temps bons* & *temps mauvais*. Les *temps* forts sont, le premier dans la mesure à deux *temps;* le premier & le troisième dans les mesures à trois & quatre. A l'égard du second *temps*, il est toujours foible dans toutes les mesures, & il en est de même du quatrième dans la mesure à quatre *temps*.

Si l'on subdivise chaque *temps* en deux autres parties égales, qu'on peut encore appeler *temps* ou *demi-temps*, on aura derechef *temps fort* pour la première moitié, *temps foible* pour la seconde, & il n'y a point de partie d'un *temps* qu'on ne puisse subdiviser de la même manière. Toute note qui commence sur le *temps foible* & finit sur le *temps fort* est une note à *contre-temps;* & parce qu'elle heurte & choque en quelque façon la mesure, on l'appelle *syncope*. (Voyez Syncope.)

Ces observations sont nécessaires pour apprendre à bien traiter les dissonances; car toute dissonance bien préparée doit l'être sur le *temps* foible, & frappée sur le *temps* fort; excepté cependant dans des suites de cadences évitées, où cette règle, quoiqu'applicable à la première dissonance, ne l'est pas également aux autres. (Voyez Dissonance & Préparer.)

(*J. J. Rousseau.*)

Temps. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Une des principales découvertes de l'auteur de cet article est celle que la musique procède du *levé* au *frappé;* d'où il suit que le premier *temps* de la mesure n'est point celui où l'on frappe, mais celui où on lève.

La mesure s'achève sur le *temps* frappé & commence sur le levé.

Ainsi une mesure est donc un levé & un frappé, & non pas un frappé & un levé. Ceux qui phrasent la mesure du *levé* au *frappé*, ont une fausse idée de la musique; ils disloquent toutes les propositions du discours musical & en coupent les mots en deux (1).

Pour faire cesser sciemment cette affreuse mutilation, il est donc nécessaire que l'on apprenne & reconnoisse que, dans le cadencé musical, on ne doit pas marier le frappé avec le levé qui le suit, mais avec celui qui le précède; car le frappé, marquant la fin, la chute du sens propositionnel ou cadençal, il ne peut être séparé du levé qui le précède, & former un commencement de proposition.

Objection.

On commence cependant plus de morceaux en frappant qu'en levant; & si la proposition commençoit nécessairement en levant, il faudroit alors regarder comme commençant à contre-temps tout morceau qui débute par le frappé.

Réponse.

La cadence ou proposition musicale par laquelle on débute, est susceptible d'avoir ses deux membres ou de n'en avoir qu'un seul. Quand elle n'a que le dernier qui est le frappé, il est tout simple que l'on commence en frappant; mais on doit remarquer que la seconde cadence du morceau commence au levé qui suit le premier frappé, à moins que le morceau ne commence par plusieurs cadences, *veuves*, chacune, de leur antécédent, de leur levé.

Ce n'est pas seulement en débutant, ou dans la première phrase que l'on peut placer une cadence sans *levé*, ou *veuve* de son antécédent; ces sortes de cadences peuvent se placer partout où le desire le goût du compositeur, ou partout où l'exige la prosodie des paroles.

Je me sers de l'expression de *veuve*, qui paroîtra singulière peut-être, mais qui ne l'est pas d'après mes idées, puisque je regarde les notes comme en société dans le discours musical, & comme y formant, non des nœuds indissolubles, mais des mariages passagers, en telle manière qu'elles se présentent par couple, à moins qu'un des membres de la cadence ne soit supprimé. (Voyez mes articles Mesure & Proposition.)

On enseigne machinalement la musique, ou plutôt on ne l'enseigne pas; on montre seulement à la lire & à la phraser par imitation.

Le sentiment musical fait seul tous les frais; le rai-

(1) Je ne mets le terme de *mot* à la place de celui de *sens*, que pour me faire mieux comprendre; car la musique n'ayant point de syllabes, on n'en peut couper les mots. Elle n'a que des sons qui représentent chacun une idée; ce qui équivaut à un substantif monosyllabique ou monophone.

fonnement n'eſt pour rien dans toute cette opération, parce qu'on n'a pas encore profité des vrais principes que j'ai établis à cet égard, d'après l'analyſe exacte que j'ai faite du diſcours muſical, fort mal compris juſqu'ici, quoique ſenti avec beaucoup de juſteſſe par les mieux organiſés & les plus exercés d'entre les muſiciens. Mais entre ſentir & comprendre, la différence eſt énorme, quoiqu'un ſeul mot puiſſe rapprocher à l'inſtant ces deux diſtances, en éclairant l'eſprit ou le jugement ſur ce que le ſentiment dicte & fait pratiquer.

Faites exécuter un morceau de muſique par un muſicien habile & bien organiſé, il phraſera à merveille toutes les propoſitions qu'il contient. Demandez enſuite ſur quels principes il ſe guide pour phraſer ſi bien; il déraiſonnera preſque complétement. D'où vient cela? De ce qu'il a de fauſſes idées ſur les *temps* de la propoſition, faux préjugés que ne peut partager le ſentiment muſical ou l'oreille, ſi l'on veut, mais qui, aveuglant ſon eſprit, le font raiſonner tout de travers ſur ce qu'il ſent on ne peut mieux.

Oui; la muſique marche du *levé* au *frappé*, & non du *frappé au levé*, & cette vérité eſt ſi importante qu'on devroit l'écrire ſur la porte des écoles de muſique, & qu'elle ſeule, marquée ſur ma tombe, préſerveroit ma cendre de l'oubli. (*De Momigny.*)

TENDREMENT. Cet adverbe, écrit à la tête d'un air, indique un mouvement lent & doux, des ſons filés gracieuſement & animés d'une expreſſion tendre & touchante. Les Italiens ſe ſervent du mot *amoroſo* pour exprimer à peu près la même choſe; mais le caractère de l'*amoroſo* a plus d'accent, & reſpire je ne ſais quoi de moins fade & de plus paſſionné.

TENEDIUS. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne muſique des Grecs.

TENEUR, *ſ. f.* Terme de plain-chant qui marque dans la pſalmodie la partie qui règne depuis la fin de l'intonation juſqu'à la médiation, & depuis la médiation juſqu'à la terminaiſon. Cette *teneur*, qu'on peut appeler la *dominante de la pſalmodie*, eſt preſque toujours ſur le même ton.

TENOR. (Voyez Taille.) Dans les commencemens du contre-point, on donnoit le nom de *tenor* à la partie la plus baſſe.

TENUE, *ſ. f.* Son ſoutenu par une partie durant deux ou pluſieurs meſures, tandis que d'autres parties travaillent. (Voyez Mesure & Travailler.) Il arrive quelquefois, mais rarement, que toutes les parties font des *tenues* à la fois; & alors il ne faut pas que la *tenue* ſoit ſi longue que le ſentiment de la meſure s'y laiſſe oublier. (*J. J. Rouſſeau.*)

Tenue. On compte des *tenues* de baſſe, de deſſus & de parties intermédiaires.

Il eſt ſcandaleux, pour l'ignorance que cela dénote, de voir d'habiles praticiens & d'aſſez grands compoſiteurs faire, pendant une *tenue* intérieure, ou d'une partie intermédiaire, tout ce que permet à peine une *tenue* de baſſe. Il faut avoir de bien mauvaiſes oreilles ou de très-grands préjugés pour écrire ainſi; car rien n'eſt plus facile à appercevoir que les fautes d'harmonie qui réſultent d'une ſemblable mépriſe.

Il faut ſe montrer hardi, mais c'eſt dans ce qu'approuve l'oreille; oſer contre ſon ſentiment, c'eſt plus que de la témérité, c'eſt de l'extravagance ou de la ſottiſe.

La confuſion qui naît d'une *tenue* intermédiaire qui ſe mêle avec les notes d'harmonie, quand elle y eſt étrangère, fait un effet horrible qui n'eſt ſouffrable que pour ces muſiciens qui entendent indifféremment tous les intervalles bons ou mauvais, comme les requins voraces avalent tout ce qui ſe préſente. (*De Momigny.*)

TÊTE. La *tête* ou le corps d'une note eſt cette partie qui en détermine la poſition, & à laquelle tient la queue quand elle en a une. (Voyez Queue.)

Avant l'invention de l'imprimerie, les notes n'avoient que des *têtes* noires; car la plupart des notes étant carrées, il eût été trop long de les faire blanches en écrivant. Dans l'impreſſion l'on forma des *têtes* de notes blanches, c'eſt-à-dire, vides dans le milieu. Aujourd'hui les unes & les autres ſont en uſage; &, tout le reſte égal, une *tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *tête* noire. (Voyez Notes & Valeur des notes.) (*J. J. Rouſſeau.*)

TÉTRACORDE, *ſ. m.* C'étoit, dans la muſique ancienne, un ordre ou ſyſtème particulier de ſons dont les cordes extrêmes ſonnoient la quarte. Ce ſyſtème s'appeloit *tétracorde*, parce que les ſons qui le compoſoient, étoient ordinairement au nombre de quatre; ce qui pourtant n'étoit pas toujours vrai.

Nicomaque, au rapport de Boèce, dit que la muſique, dans ſa première ſimplicité, n'avoit que quatre ſons ou cordes dont les deux extrêmes ſonnoient le diapaſon entr'elles, tandis que les deux moyennes, diſtantes d'un ton l'une de l'autre, ſonnoient chacune la quarte avec l'extrême dont elle étoit la plus proche, & la quinte avec celle dont elle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le *tétracorde de Mercure*, du nom de celui qu'on en diſoit l'inventeur.

Boèce dit encore qu'après l'addition de trois cordes faites par différens auteurs, Lychaon Samien en ajouta une huitième qu'il plaça entre la trite & la paramèſe, qui étoient auparavant la même corde; ce qui rendit l'octacorde complet & compoſé de deux *tétracordes* disjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'eptacorde.

J'ai conſulté l'ouvrage de Nicomaque, & il me

semble qu'il ne dit point cela. Il dit, au contraire, que Pythagore ayant remarqué que, bien que le son moyen des deux *tétracordes* conjoints sonnât la consonnance de la quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entr'eux étoient toutefois dissonans. Il inséra entre les deux *tétracordes* une huitième corde qui, les divisant par un ton d'intervalle, substitua le diapason ou l'octave à la septième entre leurs extrêmes, & produisit encore une nouvelle consonnance entre chacune des deux cordes moyennes & l'extrême qui lui étoit opposée.

Sur la manière dont se fit cette addition, Nicomaque & Boèce sont tous deux également embrouillés; & non contens de se contredire entr'eux, chacun d'eux se contredit encore lui-même. (Voyez Système, Trite & Paramèse.)

Si l'on avoit égard à ce que disent Boèce & d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à l'étendue du *tétracorde;* mais soit que l'on compte ou que l'on pèse les voix, on trouvera que la définition la plus exacte est celle du vieux Bacchius, & c'est aussi celle que j'ai préférée.

En effet, cet intervalle de quarte est essentiel au *tétracorde;* c'est pourquoi les sons extrêmes qui forment cet intervalle sont appelés *immuables* ou *fixes* par les Anciens, au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeans* les sons moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de plusieurs manières.

Au contraire, le nombre de quatre cordes d'où le *tétracorde* a pris son nom, lui est si peu essentiel, qu'on voit, dans l'ancienne musique, des *tétracordes* qui n'en avoient que trois. Tels furent, durant un temps, les *tétracordes* enharmoniques. Tel étoit, selon Meibomius, le second *tétracorde* du système ancien, avant qu'on y eût inséré une nouvelle corde.

Quant au premier *tétracorde*, il étoit certainement complet avant Pythagore, ainsi qu'on le voit dans le pythagoricien Nicomaque; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, selon le rapport unanime, Pythagore trouva le ton, le diton, le semiton, & que du tout il forma le *tétracorde* diatonique (notez que cela seroit un pentacorde); au lieu de dire que Pythagore trouva seulement les raisons de ces intervalles, lesquels, selon un rapport plus unanime, étoient connus long-temps avant lui.

Les *tétracordes* ne restèrent pas long-temps bornés au nombre de deux; il s'en forma bientôt un troisième, puis un quatrième; nombre auquel le système des Grecs demeura fixé.

Tous ces *tétracordes* étoient conjoints, c'est-à-dire, que la dernière corde du premier servoit toujours de première corde au second, & ainsi de suite, excepté un seul lieu à l'aigu ou au grave du troisième *tétracorde*, où il y avoit disjonction, laquelle (voyez ce mot) mettoit un ton d'intervalle entre la plus haute corde du *tétracorde* supérieur. (Voyez Synaphe & Diazeuxis.) Or, comme cette disjonction du troisième *tétracorde* se faisoit tantôt avec le second, tantôt avec le quatrième, cela fit approprier à ce troisième *tétracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas; de sorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *tétracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations.

Voici les noms de ces *tétracordes*. Le plus grave des quatre, & qui se trouvoit placé un ton au-dessus de la corde proslambanomène, s'appeloit le *tétracorde hypaton* ou des principales; le second en montant, lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appeloit le *tétracorde méson* ou des moyennes; le troisième, quand il étoit conjoint au second & séparé du quatrième, s'appeloit le *tétracorde synnéménon* ou des conjointes; mais quand il étoit séparé du second & conjoint au quatrième, alors ce troisième *tétracorde* prenoit le nom de *diézeugménon* ou des divisées. Enfin, le quatrième s'appeloit le *tétracorde hyperboléon* ou des excellentes. L'Arétin ajouta à ce système un cinquième *tétracorde* que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en soit, les systèmes particuliers des *tétracordes* firent enfin place à celui de l'octave qui les fournit tous.

Les deux cordes extrêmes de chacun de ces *tétracordes* étoient appelées *immuables*, parce que leur accord ne changeoit jamais; mais ils contenoient aussi chacun deux cordes moyennes qui, bien qu'accordées semblablement dans tous les *tétracordes*, étoient pourtant sujettes, comme je l'ai dit, à être haussées ou baissées, selon le genre & même selon l'espèce du genre; ce qui se faisoit dans tous les *tétracordes* également: c'est pour cela que ces cordes étoient appelées *mobiles*.

Il y avoit six espèces principales d'accords, selon les Aristoxéniens; savoir, deux pour le genre diatonique, trois pour le chromatique, & une seulement pour l'enharmonique. (Voyez ces mots.) Ptolomée réduit ces six espèces à cinq. (Voyez les Planches.)

Ces diverses espèces, ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par genre.

I. L'accord diatonique ordinaire du *tétracorde* formoit trois intervalles, dont le premier étoit toujours d'un semi-ton, & les deux autres d'un ton chacun, de cette manière: *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

Pour le genre chromatique, il falloit baisser d'un semi-ton la troisième corde, & l'on avoit deux semi-tons consécutifs, puis une tierce mineure: *mi*, *fa*, *fa* dièse, *la*.

Enfin, pour le genre enharmonique il falloit baisser les deux cordes du milieu jusqu'à ce qu'on eût deux quarts de ton consécutifs, puis une tierce majeure: *mi*, *mi* demi-dièse, *fa*, *la*, ce qui donnoit entre le *mi* dièse & le *fa* un véritable intervalle enharmonique.

Les cordes semblables, quoiqu'elles se solfiassent par les mêmes syllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *tétracordes*, mais elles avoient, dans les *tétracordes* graves, des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la Planche H.

Les cordes homologues, considérées comme telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur position dans leurs *tétracordes* respectifs; ainsi l'on donnoit le nom de *barypycni* aux premiers sons de l'intervalle serré, c'est-à-dire, au son le plus grave de chaque *tétracorde*; de *mésopycni* aux seconds ou moyens; d'*oxypycni* aux troisièmes ou aigus; & d'*apycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux intervalles serrés. (Voyez Système.)

Cette division du système des Grecs par *tétracordes* semblables, comme nous divisons le nôtre par octaves semblablement divisées, prouve, ce me semble, que ce système n'avoit été produit par aucun sentiment d'harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des intervalles plus serrés les inflexions de voix que leur langue sonore & harmonieuse donnoit à leur récitation soutenue, & surtout à celle de leur poésie, qui d'abord fut un véritable chant; de sorte que la musique n'étoit alors que l'accent de la parole, & ne devint un art séparé qu'après un long trait de temps. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'ils bornoient leurs divisions primitives à quatre cordes, dont toutes les autres n'étoient que les répliques, & qu'ils ne regardoient tous les autres *tétracordes* que comme autant de répétitions du premier. D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur système & le nôtre, qu'entre un *tétracorde* & une octave, & que la marche fondamentale à notre mode, que nous donnons pour base à leur système, ne s'y rapporte en aucune façon.

1°. Parce qu'un *tétracorde* formoit, pour eux, un tout aussi complet que le forme, pour nous, une octave.

2°. Parce qu'ils n'avoient que quatre syllabes pour solfier, au lieu que nous en avons sept.

3°. Parce que leurs *tétracordes* étoient conjoints & disjoints à volonté; ce qui marquoit leur entière indépendance respective.

4°. Enfin, parce que les divisions y étoient exactement semblables dans chaque genre, & se pratiquoient dans le même mode; ce qui ne pouvoit se faire dans nos idées par aucune modulation véritablement harmonique. (*J. J. Rousseau.*)

Tétracorde. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Ce mot n'a pas seulement vieilli, mais il est entièrement banni de la théorie de la musique par les routiniers modernes, qui ne connoissent que les gammes, sans savoir de quoi elles sont composées.

Il sembleroit, en effet, que le système a changé & que la musique n'est plus tétracordale, tant le mot *tétracorde* se trouve étranger à l'enseignement de cet art, dont il est cependant l'un des secrets les plus importans.

Apprendre à lire la musique & à l'exécuter, étant tout ce qu'on desire, on regarde comme inutile de s'instruire de ses principes. Comme ce qu'on appelle savoir ses principes est connoître, sans raisonnement, le nom & la valeur des notes, des silences & des autres signes qui servent à écrire la musique, on ne se croit pas routinier dès qu'on a atteint cette haute science.

Une érudition fastueuse ou pédantesque, d'où il ne résulte aucune lumière nouvelle pour faciliter l'exécution de la musique, ou pour en comprendre plus clairement & plus profondément la contexture, soit relativement à chaque partie, soit à l'égard de leur ensemble, n'est sans doute qu'une chose de pure curiosité, dont on peut très-bien se dispenser. Mais il faudroit être bien borné pour confondre, avec les niaiseries qui occupent les faux savans, les principes vraiment philosophiques par lesquels l'enseignement est fécondé, & la pratique dirigée avec autant de rapidité que de sûreté & de précision. C'est pourtant là ce qui se fait tous les jours & presque partout; mais il faut s'en prendre aux théories ténébreuses & fausses dont on est inondé, plus encore qu'à la légèreté qui ne veut rien approfondir, & qui préfère ne pas voir, à s'arrêter un moment pour considérer & examiner.

Le *tétracorde* est essentiel à connoître, puisque la gamme n'est que la réunion de deux *tétracordes* disjoints.

Qu'est-ce que des *tétracordes réunis* & *disjoints*; cela n'implique-t il point contradiction?

Il sembleroit sans doute que les mots *accouplés*, *réunis* & *conjoints*, devroient être à peu près synonymes; mais il est convenu, depuis les Anciens, que tout second *tétracorde* qui ne commence point par la note qui termine le premier, mais par celle immédiatement au-dessus, est un *tétracorde* disjoint; le conjoint étant celui dont la quatrième & dernière note du premier est en même temps, ou immédiatement après, la première note du second.

Conjoints.

Second.

Si ut ré mi—mi fa sol la, ou *si ut ré mi fa sol la.*

Premier.

Disjoints.

Mi fa sol la — si ut ré mi.

La disjonction des *tétracordes* n'empêche donc pas leur accouplement, puisque *mi fa sol la — si ut ré mi* sont, à la fois, accouplés & disjoints.

Le *tétracorde* est non-seulement la demi-gamme, mais il est le système par lequel tous les systèmes particuliers composés se bâtissent, ainsi que le système général, qui comprend la musique en entier.

Quel

Quel est le premier de tous les *tétracordes?*

C'est, en montant, *si ut ré mi*, & en descendant, *fa mi ré ut.*

Pourquoi n'est-ce pas plutôt *ut ré mi fa* & *ut si la sol*, puisque la première chose qu'on enseigne est *ut ré mi fa sol la si ut*, *ut si la sol fa mi ré ut?*

C'est que quand on commence l'initiation par la gamme *ut ré mi fa* — *sol la si ut*, on ne commence point par le commencement; puisque cette gamme est composée & non pas simple, & que, pour procéder par ordre, il faut aller du simple au composé.

Aucun musicien, en général, ne sait que le premier *tétracorde* est *si ut ré mi* en montant & *fa mi ré ut* en descendant, & tous savent cependant que les bémols se posent sur *si mi la ré sol ut fa*, & les dièses sur *fa ut sol ré la mi si.*

Pourquoi en est-il ainsi?

C'est que les principes & les choses sont sans liaison dans leur tête.

Indépendamment de l'état où étoit la musique chez les Anciens, & sans égard à leur acquis, à leurs préjugés ou à leurs idées particulières, le système musical est & sera toujours essentiellement & également *tétracordal*; & les *tétracordes* seront toujours au nombre de sept diatoniques dans chaque ton, parce que notre organisation ou notre oreille, consultée, nous a appris qu'il existe *sept notes*, c'est-à-dire, *sept cordes diatoniques* qui forment entr'elles une série de *sept tétracordes conjoints*, dont *six justes* & *un faux*, & cela en partant de *si* en montant, & de *fa* en descendant: SI *ut ré mi*, *mi fa sol la*, *la si ut ré*, *ré mi fa sol*, *sol la si ut*, *ut ré mi fa*, *fa sol la* SI. FA *mi ré ut*, *ut si la sol*, *sol fa mi ré*, *ré ut si la*, *la sol fa mi*, *mi ré ut si*, *si la sol* FA.

C'est donc pour que le *tétracorde* faux *fa sol la si* ou *si la sol fa* ne vienne qu'en septième, que le système général commence par *si* ou par *fa*. *Si* & *fa* sont donc les deux clefs de la science, & qui nous disent pourquoi les bémols & les dièses sont disposés dans l'ordre qu'ils gardent entr'eux.

Pourquoi use-t-on des bémols & des dièses?

Pour aller d'un ton dans un autre, ou pour passer du genre diatonique au chromatique, & de celui-ci dans l'enharmonique.

Les sept dièses & les sept bémols peuvent être tour à tour employés dans différens tons ou tous dans le même, parce que les trois genres, réunis, en comportent dix de chacun; ce qui nécessite trois doubles bémols & trois doubles dièses, puisqu'il n'y a que sept dièses simples & autant de bémols, ce nombre étant celui des cordes diatoniques. (Voyez GENRES, & mon SYSTÈME.)

Le *tétracorde* se compose de la réunion de deux diastêmes. Le *tétracorde si ut ré mi* n'est donc pas un simple absolu, mais relatif à la gamme; c'est un composé relativement au diastême, puisqu'il en contient deux, *si ut* & *ut ré*. Le diastême lui-même n'est pas un simple, puisqu'il est composé de deux notes, comme *si* & *ut*; mais il est la plus simple des unions, puisqu'il ne forme qu'un couple & un composé de deux sons, qui sont chacun un élément de cadence.

Le *tétracorde* est donc la réunion de deux diastêmes disjoints, comme *si ut* & *ré mi*, ou celle de trois diastêmes ou couples conjoints, *si ut*, *ut ré* & *ré mi.*

C'est en remontant ainsi à la source des unions des notes que l'on se fait une idée juste & complète de leurs associations différentes, en tel nombre que ces notes soient dans chacune.

L'octacorde, qui peut être considéré comme une chose simple, comme gamme, est donc une chose composée sous le rapport des *tétracordes*, qui s'y trouvent au nombre de deux disjoints, ou de cinq ascendans & de cinq descendans, pris de degrés en degrés diatoniques.

Ainsi, l'*octacorde ut ré mi fa sol la si ut* peut donc être considéré comme le *tétracorde ut ré mi fa*, uni au *tétracorde sol la si ut*, ou comme *ut ré mi fa*, *ré mi fa sol*, *mi fa sol la*, *fa sol la si* & *sol la si ut*, en montant; & comme *ut si la sol*, *si la sol fa*, *la sol fa mi*, *sol fa mi ré* & *fa mi ré ut*, en descendant.

Le pentacorde *ut ré mi fa sol*, comme les quatre diastêmes *ut ré*, *ré mi*, *mi fa*, *fa sol*, ou comme les deux *tétracordes ut ré mi fa* & *ré mi fa sol.*

L'hexacorde *ut ré mi fa sol la*, comme les cinq cadences, propositions ou diastêmes *ut ré*, *ré mi*, *mi fa*, *fa sol* & *sol la*, ou comme les trois *tétracordes ut ré mi fa*, *ré mi fa sol* & *mi fa sol la.*

L'eptacorde *si ut ré mi fa sol la* peut être considéré tour à tour comme sept notes accouplées deux à deux, & formant les six cadences *si ut*, *ut ré*, *ré mi*, *mi fa*, *fa sol* & *sol la*, ou seulement comme *si*, conséquent d'une cadence sans antécédent, & comme *ut ré*, *mi fa*, *sol la*, qui sont trois diastêmes disjoints, ou comme les tétracordes *si ut ré mi*, *ut ré mi fa*, *ré mi fa sol* & *mi fa sol la*, ou enfin comme *si ut ré mi* & *mi fa sol la*, qui sont deux *tétracordes* conjoints par la note *mi*, qui leur est commune.

Comme les opinions de Rousseau ont presque toujours un côté profond qui les rend dignes d'attention, il est bon de ne pas laisser passer, sans l'examiner, celle qu'il émet ici sur le *tétracorde*, & en ces termes:

« La division du système des Grecs en *tétracordes* » semblables, comme nous divisons le nôtre par octaves semblablement divisées, prouve, ce me » semble, que ce système n'avoit été produit par » aucun sentiment d'harmonie, *mais qu'ils avoient* » *tâché d'y rendre, par des intervalles plus serrés, les* » *inflexions de voix que leur langue sonore & harmonieuse donnoit à leur récitation soutenue, & surtout*

» *à celle de leur poésie, qui d'abord fut un véritable » chant; de sorte que la musique n'étoit alors que l'ac- » cent de la parole*, & ne devint un art séparé qu'après » un long trait de temps. »

On ne peut pas déraisonner d'une manière plus modérée & plus raisonnable que ne le fait ici Rousseau, & je ne doute pas qu'il n'y ait un très-grand nombre de lecteurs qui ne se soient rangés de son avis, sans comprendre, non plus que lui-même, ce qu'il entend par ces intervalles plus *serrés* qu'il veut mettre à la place des intervalles musicaux, pour rendre les inflexions de voix de la récitation soutenue des Grecs.

Tirons au clair ces pensées de Rousseau.

Pour tâcher de s'expliquer les grands effets, le merveilleux de la musique des Grecs, Rousseau cherchoit à se persuader que leur poésie avoit été d'abord un véritable chant, & la musique l'accent de la parole; voulant ainsi réaliser, au milieu de la Grèce, la fable de l'*île sonnante*.

Il est très-facile de se convaincre que toutes ces rêveries n'ont aucun fondement.

La langue grecque, toute sonore qu'elle est ou qu'elle fut, n'étoit non plus une langue chantée que l'italien, le russe ou le français. A la vérité, les poëmes, généralement lyriques, se récitoient ou étoient récitables comme les stances du Tasse, sur des airs ou des espèces d'*airs récitatifs*; mais cela ne prouve nullement qu'ils fussent vraiment lyriques par les inflexions ordinaires du parler.

Il n'est qu'une langue des sons, qu'une musique; il n'y en a jamais eu deux, il n'y en aura jamais qu'une, comme il n'est qu'une vérité. Vouloir que la musique n'ait été en premier lieu que les inflexions de la langue d'Homère, c'est une folie; la musique ne pouvant pas avoir de degrés moindres que les semi-tons, ni d'autres intervalles que ceux de sa gamme, il faudroit supposer que dans la Grèce, comme dans l'*île sonnante*, on ne s'exprimoit que par les degrés de l'échelle musicale.

On ne voit rien qui prouve une semblable opinion, même dans les auteurs qui attestent, avec la foi la plus sincère, les prétendus miracles opérés chez eux par la musique.

Rousseau, lui-même, ne fait que glisser légèrement cette opinion, sur laquelle j'appuie, par la raison qu'elle se présente dans différens articles de son Dictionnaire, & tend à attribuer à cette cause des faits merveilleux qui n'ont jamais existé que dans les contes qu'ils embellissent.

« Quoi qu'il en soit, dit Rousseau, il est certain » qu'ils bornoient leurs divisions primitives à quatre » cordes, dont toutes les autres n'étoient que les ré- » pliques, & qu'ils ne regardoient tous les autres » *tétracordes* que comme autant de répétitions du » premier. »

Arrêtez un moment, s'il vous plaît, Monsieur Rousseau, vous allez trop vîte ici, en disant que les Grecs ne regardoient tous les *tétracordes* que comme autant de répétitions du premier; cela n'avoit lieu qu'à l'égard des *tétracordes* compairs qui se trouvent à la quarte ou à la quinte au-dessus, comme *sol la si ut*, *ut ré mi fa*, ou *ut ré mi fa*, *sol la si ut*, ou à l'octave, comme *ut ré mi fa — ut ré mi fa*.

C'est parce que les mêmes intervalles ne se retrouvent diatoniquement qu'à la quinte, à la quarte & à l'octave, que les Grecs ne comptoient que trois consonnances; car la consonnance n'étoit pas chez eux restreinte à deux sons composés, mais à un *tétracorde* comparé à l'autre. Pour qu'un *tétracorde* fût consonnant, il falloit qu'il fût sonnant comme l'autre, il falloit qu'il concordât, qu'il parcourût les mêmes intervalles, qu'il fû le même chant sur d'autres cordes & présentât la même sonnerie, la même phonie, & fût enfin ce que les Grecs nommoient une *paraphonie*. Or, la paraphonie n'avoit pas lieu entre tous les *tétracordes*, mais entre les *tétracordes* mêmement intervallés; entre les sons pareillement espacés de deux *tétracordes* différens; ce qui n'a lieu qu'à la quarte, à la quinte & à l'octave.

N.B. L'octave, ou plutôt le *tétracorde* à l'octave, n'étoit pas au nombre des paraphonies, parce qu'elle étoit plus encore qu'une paraphonie; c'étoit une *antiphonie*, comme renversement de l'unisson, qui est l'intervalle auquel l'homophonie a lieu.

Si ut ré mi avoit pour paraphonie *mi fa sol la* & réciproquement, pour homophonie ou antiphonie *si ut ré mi*; mais *ut ré mi fa*, ou *si ut ré*, ou *fa sol la si*, étoient des phonies, des *sonnances* différentes, & enfin des *dissonances*.

Il faut bien prendre garde qu'il ne s'agit nullement de l'ensemble des sons, mais de la simple mélodie, & par conséquent de *tétracordes* comparés l'un à l'autre, & *non pas de* tétracordes *entendus deux à la fois*, comme le croient, faute d'y mieux voir, tous ceux qui ont écrit sur la musique, dans ce sens évidemment faux & erroné.

Mais écoutons les conclusions de Jean-Jacques Rousseau.

« D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie » entre leur système & le nôtre, qu'entre un *tétracorde* » & une octave, & que la marche fondamentale à » notre mode, *que nous donnons pour basse à leur » système, ne s'y rapporte en aucune façon.*

» 1°. Parce qu'un *tétracorde* formoit pour eux un » tout aussi complet que le forme pour nous une oc- » tave.

» 2°. Parce qu'ils n'avoient que quatre syllabes » pour solfier, au lieu que nous en avons sept.

» 3°. Parce que leurs *tétracordes* étoient conjoints » ou disjoints à volonté; ce qui marquoit leur entière » indépendance respective.

» 4°. Enfin, parce que les divisions y étoient exac-» tement semblables dans chaque genre, & se pra-» tiquoient dans le même mode; ce qui ne pouvoit se » faire dans nos idées par aucune modulation vérita-» blement harmonique. »

Je dirai de ces conclusions qu'elles sont généralement fausses.

1°. Parce qu'un *tétracorde* ne formoit nullement pour les Grecs un tout aussi complet que le forme pour nous un octacorde, quoiqu'ils n'eussent pour solfier que quatre syllabes ou monosyllabes; car ils n'ont jamais confondu le *tétracorde* avec l'eptacorde ou avec l'octacorde, puisque chacun de leurs modes, comme ensuite chacun des tons de l'Eglise, se composoit de deux *tétracordes* accouplés, unis, mariés l'un en l'autre, & ne formant qu'un même tout entre eux deux.

Pourquoi n'y eut-il d'abord que trois modes? Ce n'est pas, comme le dit Rousseau à son article MODES, parce que l'ancienne musique fut en premier lieu renfermée dans les bornes du *tétracorde*, du pentacorde, de l'hexacorde, car il n'y a au-delà que leurs octaves; mais c'est que l'on n'a pas cru devoir regarder comme un mode, l'accouplement de deux *tétracordes* non paraphones, non mêmement conformés. Or, les sept *tétracordes* ne donnant que trois modes de cette espèce, il a bien fallu n'en compter que trois, pendant tout le temps qu'on ne s'est point départi de cette règle fondée en raison.

Ces modes étoient, comme eptacordes:

1. *Si ut ré mi — mi fa sol la.*
2. *La si ut ré — ré mi fa sol.*
3. *Sol la si ut — ut ré mi fa.*

Comme octacordes, ces mêmes modes étoient:

1. *Mi fa sol la — si ut ré mi.*
2. *Ré mi fa sol — la si ut ré.*
3. *Ut ré mi fa — sol la si ut.*

Le *tétracorde fa sol la si* étant faux par lui-même, & n'ayant point de pareil ou de compair, ne pouvoit pas former un mode.

2°. Parce qu'il est faux qu'il s'ensuivît de ce que les *tétracordes* s'accouploient en eptacorde ou en octacorde, qu'ils fussent respectivement indépendans l'un de l'autre; les *tétracordes* étant disjoints sans être, pour cela, en état de divorce, parce que disjoints ne signifient pas désaccouplés, mais disposés de manière à occuper huit degrés au lieu de sept.

Ce n'est certainement pas la basse fondamentale qui a suggéré aux Grecs leur eptacorde *si ut ré mi*, *mi fa sol la*, car l'harmonie n'a rien eu à faire avec cette musique purement mélodique, qui n'a eu d'autre base que le *tétracorde*, & d'autres développemens que celui qui résulte de l'enchaînement ou de l'entrelacement de ces *tétracordes*. Mais quoique le système des Anciens ne doive sa naissance ni à la basse fondamentale ni aux accords, dont la découverte est postérieure d'un grand nombre de siècles, il ne s'ensuit pas de-là que cette basse fondamentale *ne s'y rapporte en aucune façon*, comme le dit Rousseau; car, au contraire, elle s'y rapporte beaucoup mieux qu'à la gamme, à laquelle les Modernes l'appliquent. Ainsi toutes les conclusions de Rousseau portent à faux. (Voyez le système des Anciens pour ce qui concerne le *tétracorde* chromatique & l'enharmonique, & mon article GENRES.) (*De Momigny.*)

TÉTRADIAPASON. C'est le nom grec de la quadruple octave, qu'on appelle aussi *vingt-unième*. Les Grecs ne connoissoient que le nom de cet intervalle; car le système de musique n'y arrivoit pas. (Voyez SYSTÈME.)

TÉTRATONON. C'est le nom grec d'un intervalle de quatre *tons*, qu'on appelle aujourd'hui *quinte superflue*. (Voyez QUINTE.)

TEXTE. C'est le poëme, ou ce sont les paroles qu'on met en musique. Mais ce mot est vieilli dans ce sens, & l'on ne dit plus le *texte* chez les musiciens; on dit les paroles. (Voyez PAROLES.)
(*J. J. Rousseau.*)

TEXTE. Ce que nous nommons *le poëme d'un opéra*, ou *les paroles*, les Italiens l'appellent *le livret*.
(*De Momigny.*)

THÈ. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)
(*J. J. Rousseau.*)

THÉ. L'abbé Barthélemy, dans *Anacharsis*, écrit *té* & *tè*, & non *thé* & *thè*. Il supprime également l'*h* dans *tho*. (*De Momigny.*)

THÉSIS, *s. f.* Abaissement ou position. C'est ainsi qu'on appeloit autrefois le temps fort, ou frappé de la mesure.

THO. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

TIERCE. La dernière des consonnances simples & directes dans l'ordre de leur génération, & la première des deux consonnances imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour consonnante, elle n'avoit point, parmi eux, de nom générique; mais elle prenoit seulement le nom d'*intervalle* plus ou moins grand, dont elle étoit formée. Nous l'appelons *tierce*, parce que son intervalle est toujours composé de deux degrés ou de trois sons diatoniques. A ne considérer les *tierces* que dans ce dernier sens, c'est-à-dire, par leurs degrés, on en trouve de quatre sortes; deux consonnantes & deux dissonantes.

Les consonnantes sont: 1°. la *tierce majeure* que les Grecs appeloient *diton*, composée de deux *tons*,

comme d'*ut* à *mi*. Son rapport est de 4 à 5. 2°. La *tierce mineure*, appelée par les Grecs *hémiditon*, & composée d'un *ton* & demi, comme *mi sol*. Son rapport est de 5 à 6.

Les *tierces* dissonantes sont : 1°. la *tierce* diminuée, composée de deux semi-tons majeurs, comme *si ré* bémol, dont le rapport est de 125 à 144; 2°. la *tierce* superflue, composée de deux *tons* & demi, comme *fa la* dièse. Son rapport est de 96 à 125.

Ce dernier intervalle ne pouvant avoir lieu dans un même mode, ne s'emploie jamais, ni dans l'harmonie ni dans la mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans ce chant, la *tierce* diminuée, mais elle n'a lieu dans aucune harmonie; & voilà pourquoi l'accord de sixte superflue ne se renverse pas.

Les *tierces* consonnantes sont l'ame de l'harmonie, surtout la *tierce* majeure, qui est sonore & brillante: la *tierce* mineure est plus tendre & plus triste; elle a beaucoup de douceur quand l'intervalle en est redoublé, c'est-à-dire, qu'elle fait la dixième. En général, les *tierces* veulent être portées dans le haut; dans le bas elles sont sourdes & peu harmonieuses: c'est pourquoi jamais *duo* de basses n'a fait un bon effet.

Nos anciens musiciens avoient, sur les *tierces*, des lois presqu'aussi sévères que sur les quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de suite, même d'espèces différentes, surtout par mouvemens semblables. Aujourd'hui qu'on a généralisé par les bonnes lois du mode les règles particulières des accords, on fait sans faute, par mouvemens semblables ou contraires, par degrés conjoints ou disjoints, autant de *tierces* majeures ou mineures consécutives que la modulation en peut comporter, & l'on a des *duo* fort agréables qui, du commencement à la fin, ne procèdent que par *tierces*.

Quoique la *tierce* entre dans la plupart des accords, elle ne donne son nom à aucun, si ce n'est à celui que quelques-uns appellent *accords de tierce-quarte*, & que nous connoissons communément sous le nom de *petite sixte*. (Voyez Accord & Sixte.)

(*J. J. Rousseau.*)

Tierce. Rousseau a mal compris nos anciens musiciens contre-pointistes sur ce qui concerne les *tierces*, puisqu'il dit qu'il y avoit sur cet intervalle *des règles presqu'aussi sévères que sur les quintes, & qu'il étoit défendu d'en faire deux de suite, même d'espèces différentes*.

Il a confondu le contre-point double, triple ou quadruple, avec le contre-point simple, qui est bien différent; car dans le contre-point renversable à la septième, les *tierces* deviennent des quintes, & alors si on les défend, ce n'est nullement comme *tierces*, mais comme quintes. Si on les renverse à la quarte au-dessous, alors, devenant des secondes, il y a encore de plus fortes raisons pour les défendre; si on les renverse à la sixte au dessous, devenant des quartes, il est évident qu'on n'en peut tolérer plusieurs de suite; mais, comme on voit, ce n'est point comme *tierces* qu'elles sont interdites.

Dans le contre-point qui n'est pas convertible ou renversable; dans le contre-point fait à une seule fin, les deux *tierces* majeures diatoniques sont les seules, comme étant composées du faux tétracorde *fa sol la si*, & le reproduisant.

Exemple.

La si : si la.
Fa sol : sol fa.

C'est là ce qui m'a fait dire que la voie musicale diatonique est *sol la si ut ré mi fa sol la*, parce que, dans cette série de neuf cordes diatoniques, il n'y a point de triton.

A deux parties.

Sol la si ut ré mi fa sol la sol fa mi ré ut si la sol.
Sol la si ut ré mi fa sol la sol fa mi ré ut si.

Cette voie musicale se compose de la gamme des Grecs & de la mienne. (Voyez Voie musicale.)

Si ut ré mi fa sol la.
Sol la si ut ré mi fa.

Il faut les exécuter comme il suit, pour en faire une gamme usuelle à deux parties.

Mi ré ut si : si ut ré mi : mi fa sol la la sol fa mi.
UT *si la* SOL SOL *la si* UT : UT *ré mi* FA FA *mi ré* UT.

A trois parties.

Sol sol sol sol sol sol sol sol : ut ut ut ut ut ut ut ut.
Mi ré ut si si ut ré mi : m fa sol la la sol fa mi.
Basse. *Ut si la sol sol la si ut : ut ré mi fa fa mi ré ut.*
Levé. Frap. 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

On fait souvent *la si ut* / *fa sol la* quand l'harmonie est *fa la ut*; parce qu'alors la mélodie est *fa sol la si ut*. En ce cas on devroit, en montant, faire le *sol* ♯ chromatique après le diatonique.

Exemple.

Mi fa sol sol♯ *la si ut : ut ut si la ut si la sol.*
Ut ré mi mi fa sol♯ *la : la la sol*♮ *fa la sol fa mi.*
Ut ut ut ut ut ut ut : ut ut ut ut ut ut ut ut.
2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

Dans la vraie théorie, qui eſt la mienne, la tierce eſt la ſeule conſonnance directe après l'uniſſon; car il n'y a, indubitablement, de conſonnances que l'uniſſon, qui a l'octave pour renverſement; & la *tierce* majeure ou mineure, qui a pour renverſement la ſixte mineure ou majeure.

Toute théorie contraire eſt fauſſe, nulle & déſavouée par l'oreille qui la repouſſe, & par la pratique qui lui donne des démentis à chaque pas. Elle fauſſe encore parce qu'une ſemblable théorie ſe contredit elle-même. (Voyez INTERVALLE.)

(*De Momigny.*)

TIERCE DE PICARDIE. Les muſiciens appellent ainſi, par plaiſanterie, la *tierce* majeure donnée, au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau compoſé en mode mineur. Comme l'accord parfait majeur eſt plus harmonieux que le mineur, on ſe faiſoit autrefois une loi de finir toujours ſur ce premier; mais cette finale, bien qu'harmonieuſe, avoit quelque choſe de niais & de mal-chantant qui l'a fait abandonner. On finit toujours aujourd'hui par l'accord qui convient au mode de la pièce, ſi ce n'eſt lorſqu'on veut paſſer du mineur au majeur; car alors la finale du premier mode porte élégamment la *tierce* majeure pour amener le ſecond.

Tierce de Picardie, parce que l'uſage de cette finale eſt reſté plus long-temps dans la muſique d'Egliſe, &, par conſéquent, en Picardie, où il y a muſique dans un grand nombre de cathédrales & d'autres égliſes. (*J. J. Rouſſeau.*)

TIERCE DE PICARDIE. La *tierce* majeure ſubſtituée à la mineure dans la finale d'un mode mineur a ſans doute ſon origine dans la réſonnance du corps ſonore, qui donne l'accord parfait majeur dans les principaux harmoniques 1 2 3 4 5 6 8 10 12 16. Ce phénomène ne préſentant point l'accord parfait mineur, on a pu penſer que celui-ci n'étoit point dans la nature, mais une invention de l'art.

C'eſt ce qui a été dit & ſe dit encore, à l'égard de la diſſonance; comme s'il n'y avoit de nature pour nous que ce qui a lieu dans cette réſonnance, & comme ſi notre organiſation n'étoit pas au-deſſus de tous les autres phénomènes de la nature, & ne dût pas nous régler de préférence à tout autre régulateur, & nous mieux apprendre ce que veut la nature relativement à nous, ou du moins ce que veut notre nature.

D'ailleurs, il eſt maintenant reconnu que la diſſonance, dont on faiſoit honneur à l'art, ſe trouve dans la réſonnance du corps ſonore elle-même, puiſqu'on y entend très-diſtinctement la ſeptième mineure & la neuvième majeure, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{9}$.

On y trouveroit donc auſſi l'accord parfait mineur *ſol ſi♭ ré*, en partant d'*ut* $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{9}$, ou *ré fa la*, en partant de *ſol*. Mais il eſt vrai que ce n'eſt point l'accord parfait mineur de la note fondamentale; auſſi ne parlons-nous de cet accord parfait mineur, dont la première tierce eſt trop foible & la ſeconde trop forte, que pour faire voir qu'on a tort d'alléguer que le mode eſt une invention de l'art; car l'art n'a pas le droit d'introduire dans le ſyſtème muſical quoi que ce ſoit au monde que ce qui eſt dans la nature de ce ſyſtème, que nous fait connoître notre organiſation, avec lequelle il s'accorde parfaitement.

Le mode majeur & le mineur nous ſont auſſi naturels que le jour & la nuit, que la joie & la triſteſſe.

Si l'on ne termine plus un morceau mineur par l'accord parfait majeur, ce n'eſt pas que cette finale eût rien de niais & de mal-chantant, comme le dit Rouſſeau, mais c'eſt que l'accord parfait majeur, en ce cas, fait une dominante d'une tonique, & qu'on a ſenti qu'un repos de dominante n'eſt point un repos final, celui de la tonique, ſoit en majeur, ſoit en mineur, ayant ſeul la faculté de terminer complétement.

Que pourroit-il y avoir de niais dans l'accord parfait majeur? Si l'on ſentoit la niaiſerie dans cette finale, cela ne venoit point de cet accord en lui-même, ni de ſa ſubſtitution au mineur, mais de ce que le mauvais goût y faiſoit ajouter de plat & d'innocent, ou le ton doucereux avec lequel on affectoit de chanter autrefois en France.

(*De Momigny.*)

TIERCE OU GROSSE TIERCE. Jeu d'orgue qui ſonne la *tierce* au-deſſus du preſtant. La petite *tierce* ſonne l'octave au-deſſus de la groſſe.

(*De Momigny.*)

TIMBRE. On appelle ainſi, par métaphore, cette qualité du ſon par laquelle il eſt aigre ou doux, ſourd ou éclatant, ſec ou moelleux. Les ſons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la flûte & du luth; les ſons éclatans ſont ſujets à l'aigreur, comme ceux de la vielle ou du hautbois. Il y a même des inſtrumens, tel que le clavecin, qui ſont à la fois ſourds & aigres; & c'eſt le plus mauvais *timbre*. Le beau *timbre* eſt celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel eſt le *timbre* du violon. (Voyez SON.) (*J. J. Rouſſeau.*)

TIRADE, *ſ. f.* Lorſque deux notes ſont ſéparées par un intervalle disjoint, & qu'on remplit cet intervalle de toutes ſes notes diatoniques, cela s'appelle une *tirade*. La *tirade* diffère de la fuſée, en ce que les ſons intermédiaires qui lient les deux extrémités de la fuſée ſont très-rapides, & ne ſont pas ſenſibles dans la meſure; au lieu que ceux de la *tirade*, ayant une valeur ſenſible, peuvent être lents & même inégaux.

Les Anciens nommoient en grec *ἀγωγὴς*, & en latin *ductus*, ce que nous appelons aujourd'hui *tirade*; &

ils en distinguoient de trois sortes : 1°. si les sons se suivoient en montant, ils appeloient cela *εὐθεῖα*, *ductus rectus* ; 2°. s'ils se suivoient en descendant, c'étoit *ἀνακάμπτουσα*, *ductus revertens* ; 3°. que si, après avoir monté par bémol, ils redescendoient par bécarre, ou réciproquement, cela s'appeloit *περιφερής*, *ductus circumcurrens*. (Voyez EUTHIA, ANACAMPTOS & PÉRIPHÈRES.)

On auroit beaucoup à faire aujourd'hui, que la musique est si travaillée, si l'on vouloit donner des noms à tous ses différens passages.

(*J. J. Rousseau.*)

TON. Ce mot a plusieurs sens en musique.

1°. Il se prend d'abord pour un intervalle qui caractérise le système & le genre diatonique. Dans cette acception il y a deux sortes de *tons* ; savoir : le *ton* majeur, dont le rapport est de 8 à 9, & qui résulte de la différence de la quarte à la quinte ; & le *ton* mineur, dont le rapport est de 9 à 10, & qui résulte de la différence de la tierce mineure à la quarte.

La génération du *ton* majeur & celle du *ton* mineur se trouvent également à la deuxième quinte *ré*, commençant par *ut* ; car la quantité dont ce *ré* surpasse l'octave du premier *ut* est justement dans le rapport de 8 à 9, & celle dont ce même *ré* est surpassé par *mi*, tierce majeure de cette octave, est dans le rapport de 9 à 10.

2°. On appelle *ton* le degré d'élévation que prennent les voix, ou sur lequel sont montés les instrumens pour exécuter la musique. C'est en ce sens qu'on dit, dans un concert, que le *ton* est trop haut ou trop bas. Dans les églises il y a le *ton* du chœur pour le plain-chant. Il y a pour la musique, *ton* de chapelle & *ton* d'opéra. Ce dernier n'a rien de fixe ; mais en France il est ordinairement plus bas que l'autre.

3°. On donne encore le même nom à un instrument qui sert à donner le *ton* de l'accord à tout un orchestre. Cet instrument, que quelques-uns appellent aussi *choriste*, est un sifflet qui, au moyen d'une espèce de piston gradué, par lequel on allonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à peu près le même son sous la même division. Mais cet à peu près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puisse s'assurer d'un son fixe qui soit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il existe de la musique, n'a-t-on jamais concerté deux fois sur le même *ton*. M. Diderot a donné, dans ses *Principes d'acoustique*, les moyens de fixer le *ton* avec beaucoup plus de précision, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4°. Enfin, *ton* se prend pour une règle de modulation relative à une note ou corde principale qu'on appelle *tonique*. (Voyez TONIQUE.)

Sur les *tons* des Anciens, voyez MODE.

Comme notre système moderne est composé de douze cordes ou sons différens, chacun de ces sons peut servir de fondement à un *ton*, c'est-à-dire, en être la tonique. Ce sont déjà douze *tons* ; & comme le mode majeur & le mode mineur sont applicables à chaque *ton*, ce sont vingt-quatre modulations dont notre musique est susceptible sur ces douze *tons*. (Voyez MODULATION.)

Ces *tons* diffèrent entr'eux par les divers degrés d'élévation entre le grave & l'aigu qu'occupent les toniques. Ils diffèrent encore par les diverses altérations des sons & des intervalles, produites en chaque *ton* par le tempérament ; de sorte que, sur un clavecin bien d'accord, une oreille exercée reconnoît sans peine un *ton* quelconque dont on lui fait entendre la modulation ; & ces *tons* se reconnoissent également sur des clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres : ce qui montre que cette connoissance vient du moins autant des diverses modifications que chaque *ton* reçoit de l'accord total, que du degré d'élévation que la tonique occupe dans le clavier.

De-là naît une source de variétés & de beautés dans la modulation ; de-là naît enfin la faculté d'exciter des sentimens différens avec des accords semblables frappés en différens *tons*. Faut-il du majestueux, du grave ? l'F *ut fa*, & les *tons* majeurs par bémol l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant ? prenez A *mi la*, D *la ré*, les *tons* majeurs par dièse. Faut-il du touchant, du tendre ? prenez les *tons* mineurs par bémol. C *sol ut* mineur porte la tendresse dans l'ame ; F *ut fa* mineur va jusqu'au lugubre & à la douleur. En un mot, chaque *ton*, chaque mode a son expression propre qu'il faut savoir connoître, & c'est là un des moyens qui rendent un habile compositeur maître, en quelque manière, des affections de ceux qui l'écoutent : c'est une espèce d'équivalent aux modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété & de leur énergie.

C'est pourtant de cette agréable & riche diversité que M. Rameau voudroit priver la musique, en ramenant une égalité & une monotonie entière dans l'harmonie de chaque mode, par sa règle du tempérament ; règle déjà si souvent proposée & abandonnée avant lui. Selon cet auteur, toute l'harmonie en seroit plus parfaite. Il est certain, cependant, qu'on ne peut rien gagner en ceci d'un côté, qu'on ne perde autant de l'autre ; & quand on supposeroit (ce qui n'est pas) que l'harmonie en général en seroit plus pure, cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expression ? (Voyez TEMPÉRAMENT.) (*J. J. Rousseau.*)

TON. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Réunion générale des vingt-sept cordes du système musical, considérées selon leur genre, leur rang & les fonctions qu'elles occupent dans l'état qu'elles forment entr'elles, sous l'autorité & sous l'influence suprême de la TONIQUE qui est leur chef.

Le *ton* ne comprend pas seulement les trois genres réunis, mais encore, tour à tour, les deux modes; en sorte qu'il n'y a dans la musique, de plus que le *ton*, que les différens *tons*, qui peuvent être choisis chacun selon le cas, comme principal d'un morceau, ou figurer comme accessoires.

Des vingt-sept cordes différentes dans chaque octave de chaque ton.

Quand la tonique est UT, & le mode majeur, les cordes diatoniques sont, en montant de quarte, *si mi la ré sol ut fa ;* les chromatiques, *si b mi b la b réb solb*, & les enharmoniques, *ut b fa b si b b mi b b la b b.*

En descendant, les sept cordes diatoniques sont *fa ut sol ré la mi si*, les cinq chromatiques *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯, & les enharmoniques *mi* ♯ *si* ♯ *fa* X *ut* X *sol* X.

En SOL *majeur.*

Quand la tonique est SOL, & le mode majeur, les cordes sont, en montant de quarte, savoir :

Les sept diatoniques, *fa* ♯ *si mi la ré sol ut*;
Les cinq chromatiques, *fa si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭;
Les cinq enharmoniques, *sol* ♭ *ut* ♭ *fa* ♭ *si* ♭♭ *mi* ♭♭.

En descendant, les dix-sept cordes sont, savoir :

Les sept diatoniques, *ut sol ré la mi si fa* ♯;
Les cinq chromatiques, *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯ *mi* ♯;
Et les enharmoniques, *si* ♯ *fa* X *ut* X *sol* X *ré* X.

En RÉ *majeur.*

Quand la tonique est RÉ, les cordes sont, en montant de quarte, savoir :

Les diatoniques, *ut* ♯ *fa* ♯ *si mi la ré sol*;
Les cinq chromatiques, *ut fa si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭;
Les cinq enharmoniques, *ré* ♭ *sol* ♭ *ut* ♭ *fa* ♭ *si* ♭♭.

En descendant de quarte, ces cordes sont, savoir :

Les diatoniques, *sol ré la mi si fa* ♯ *ut* ♯;
Les cinq chromatiques, *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯ *mi* ♯ *si* ♯;
Les cinq enharmoniques, *fa* X *ut* X *sol* X *ré* X *la* X.

En LA *majeur.*

La tonique étant LA, & le mode majeur, les cordes du *ton* sont, en montant de quarte, savoir :

Les diatoniques, *sol* ♯ *ut* ♯ *fa* ♯ *si mi la ré*;
Les chromatiques, *sol ut fa si* ♭ *mi* ♭;
Les enharmoniques, *la* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭ *ut* ♭ *fa* ♭.

En descendant, les cordes sont, savoir :

Les diatoniques, *ré la mi si fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯;
Les chromatiques, *ré* ♯ *la* ♯ *mi si fa* X;
Les enharmoniques, *ut* X *sol* X *ré* X *la* X *mi* X.

En MI *majeur.*

La tonique étant MI, & le mode majeur, les cordes du *ton* sont, en montant de quarte, savoir :

Les diatoniques, *ré* ♯ *sol* ♯ *ut* ♯ *fa* ♯ *si mi la*;
Les chromatiques, *ré sol ut fa si* ♭;
Les enharmoniques, *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭ *ut* ♭.

En descendant de quarte, les cordes sont, savoir :

Les diatoniques, *la mi si fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯;
Les chromatiques, *la* ♯ *mi* ♯ *si* ♯ *fa* X *ut* X;
Les enharmoniques, *sol* X *ré* X *la* X *mi* X *si* X.

En SI *majeur.*

La tonique étant SI, & le mode majeur, les cordes sont, savoir :

Les diatoniques, *la* ♯ *ré* ♯ *sol* ♯ *ut* ♯ *fa* ♯ *si mi*;
Les chromatiques, *la ré sol ut fa*;
Les enharmoniques, *si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭.

En descendant de quarte, les cordes sont, savoir :

Les diatoniques, *mi si fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯;
Les chromatiques, *mi* ♯ *si* ♯ *fa* X *ut* X *sol* X;
Les enharmoniques, *ré* X *la* X *mi* X *si* X *fa* ♯♯♯.

En FA ♯ *majeur.*

La tonique étant FA ♯, & le mode majeur, les cordes sont, en montant de quarte, savoir :

Les diatoniques, *mi* ♯ *la* ♯ *ré* ♯ *sol* ♯ *ut* ♯ *fa* ♯ *si*;
Les chromatiques, *mi la ré sol ut*;
Les enharmoniques, *fa si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *ré* ♭.

En descendant de quarte :

Les diatoniques, *si fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯ *mi* ♯;
Les chromatiques, *si* ♯ *fa* X *ut* X *sol* X *ré* X;
Les enharmoniques, *la* X *mi* X *si* X *fa* ♯♯♯ *ut* ♯♯♯.

En UT ♯ *majeur.*

La tonique étant UT ♯, & le mode majeur, les cordes sont, en montant de quarte, savoir :

Les diatoniques, *si* ♯ *mi* ♯ *la* ♯ *ré* ♯ *sol* ♯ *ut* ♯ *fa* ♯;
Les chromatiques, *si mi la ré sol*;
Les enharmoniques, *ut fa si* ♯ *mi* ♯ *la* ♯.

En descendant de quarte :

Les diatoniques, *fa* ♯ *ut* ♯ *ré* ♯ *la* ♯ *mi* ♯ *si* ♯;
Les chromatiques, *fa* X *ut* X *sol* X *ré* X *la* X;
Les enharmoniques, *mi* X *si* X *fa* ♯♯♯ *ut* ♯♯♯ *sol* ♯♯♯.

En FA *majeur.*

La tonique étant FA, & le mode majeur, les cordes sont, en montant, savoir :

Les diatoniques, *mi la ré sol ut fa si b*;

Les chromatiques, *mi b la b ré b sol b ut b*;
Les enharmoniques, *fa b si b b mi b b la b b ré b b.*

En descendant, les cordes sont, savoir :

Les diatoniques, *si b fa ut sol ré la mi*;
Les chromatiques, *si fa # ut # sol # ré #*;
Les enharmoniques, *la # mi # si # fa X ut X.*

En SI *b majeur.*

La tonique étant SI *b*, & le mode majeur, les cordes, en montant de quarte, sont, savoir :

Les diatoniques, *la ré sol ut fa si b mi b*;
Les chromatiques, *la b ré b sol b ut b fa b*;
Les enharmoniques, *si b b mi b b la b b ré b b sol b b.*

En descendant de quarte, les cordes sont, savoir :

Les diatoniques, *mi b si b fa ut sol ré la*;
Les chromatiques, *mi si fa ut sol ré la*;
Les enharmoniques, *ré # la # mi # si # fa #.*

En MI *b majeur.*

La tonique étant MI, & le mode majeur, les cordes sont, en montant de quarte, savoir :

Les diatoniques, *ré sol ut fa si b mi b la b*;
Les chromatiques, *ré b sol b ut b fa b si b b*;
Les enharmoniques, *mi b b la b b ré b b sol b b ut b b.*

En descendant de quarte, les cordes du *ton* sont, savoir :

Les diatoniques, *la b mi b si b fa ut sol ré*;
Les chromatiques, *la mi si fa # ut #*;
Les enharmoniques, *sol # ré # la # mi # si #.*

En LA *b majeur.*

La tonique étant LA ♭, & le mode majeur, les cordes du *ton* sont, en montant de quarte, savoir :

Les diatoniques, *sol ut fa si ♭ mi ♭ la ♭ ré ♭*;
Les chromatiques, *sol ♭ ut ♭ fa ♭ si ♭ ♭ mi ♭ ♭*;
Les enharmoniques, *la ♭ ♭ ré ♭ ♭ sol ♭ ♭ ut ♭ ♭ fa ♭ ♭.*

En descendant de quarte, les cordes du *ton* sont, savoir :

Les diatoniques, *ré ♭ la ♭ mi ♭ si ♭ fa ut;*
Les chromatiques, *sol ré la mi si;*
Les enharmoniques, *fa # ut # sol # ré # la #.*

En RÉ ♭ *majeur.*

La tonique étant RÉ ♭, & le mode majeur, les cordes du *ton* sont, en montant de quarte, savoir :

Les diatoniques, *ut fa si ♭ mi ♭ la ♭ ré ♭ sol ♭*;
Les chromatiques, *ut ♭ fa ♭ si ♭ ♭ mi ♭ ♭ la ♭ ♭*;
Les enharmoniques, *ré ♭ ♭ sol ♭ ♭ ut ♭ ♭ fa ♭ ♭ si ♭ ♭.*

En descendant de quarte, les cordes du *ton* sont, savoir :

Les diatoniques, *sol ♭ ré ♭ la ♭ mi ♭ fa ut;*
Les chromatiques, *sol ré la mi si;*
Les enharmoniques, *fa # ut # sol # ré # la #.*

En SOL ♭ *majeur.*

La tonique étant SOL ♭, & le mode majeur, les cordes du *ton* sont, en montant de quarte, savoir :

Les diatoniques, *fa si ♭ mi ♭ la ♭ ré ♭ sol ♭ ut ♭*;
Les chromatiques, *fa ♭ si ♭ ♭ mi ♭ ♭ la ♭ ♭ ré ♭ ♭*;
Les enharmoniques, *sol ♭ ♭ ut ♭ ♭ fa ♭ ♭ si ♭ ♭ ♭ mi ♭ ♭ ♭.*

En descendant de quarte, les cordes du *ton* sont, savoir :

Les diatoniques, *ut ♭ sol ♭ ré ♭ la ♭ mi ♭ si ♭ fa;*
Les chromatiques, *ut sol ré la mi;*
Les enharmoniques, *si fa # ut # sol # ré #.*

En UT ♭ *majeur.*

La tonique étant UT ♭, & le mode majeur, les cordes du *ton* sont, en montant de quarte, savoir :

Les diatoniques, *si ♭ mi ♭ la ♭ ré ♭ sol ♭ ut ♭ fa ♭*;
Les chromatiques, *si ♭ ♭ mi ♭ ♭ la ♭ ♭ ré ♭ ♭ sol ♭ ♭*;
Les enharmoniques, *ut ♭ ♭ fa ♭ ♭ si ♭ ♭ ♭ mi ♭ ♭ ♭ la ♭ ♭ ♭.*

En descendant de quarte, les cordes du *ton* sont, savoir :

Les diatoniques, *fa ♭ ut ♭ sol ♭ ré ♭ la ♭ mi ♭ si ♭*;
Les chromatiques, *fa ut sol ré la*;
Les enharmoniques, *mi si fa # ut # sol #.*

Du Ton, dans le mode mineur.

La différence du majeur au mineur est toute dans la tierce & la sixte de la tonique, qui sont un demi-*ton* plus bas dans le mode mineur que dans le majeur. Mais ce qui fait qu'il existe un mode mineur, c'est que ces deux intervalles ont la faculté d'être diatoniques ou de première classe dans la proportion mineure comme dans la majeure; mais tour à tour, & non dans un seul & même mode, parce que la tierce & la sixte majeure sont chromatiques, & de seconde classe en mineur, comme la tierce & la sixte mineure sont de seconde classe, ou chromatiques en majeur.

Le mode majeur pourroit être appelé *le mode de la lumière* ou *du jour*, ou *le mode de la joie.* Le mode mineur, celui des *ténèbres* ou de *la nuit*, ou le mode de la *tristesse;* car c'est là l'impression générale que l'on en reçoit.

Le mode mineur joue le plus grand rôle dans la tragédie; le majeur dans la comédie. (Voyez MODES & mon SYSTÈME.)

Pourquoi la tonique est-elle la reine ou la suprême dominatrice du ton?

Parce que la nature lui a soumis toutes les autres cordes.

Qui

Qui nous apprend cette vérité?

Le ſentiment & la pratique de l'art, qui nous la font voir comme le but principal & la fin des fins.

Il ne faut donc pas croire qu'elle ne porte ce titre que conventionnellement, mais de droit, & par la volonté prononcée de la nature.

Rien n'eſt parfaitement terminé que par elle. On commence ordinairement auſſi les morceaux par l'accord de la tonique; mais c'eſt un uſage fondé en raiſon, & non un précepte auquel on ne puiſſe déroger, au lieu que c'eſt une choſe indiſpenſable, pour avoir une carrière entièrement terminée, que de finir par la tonique, les autres finales n'étant que celles des parties ſecondaires.

C'eſt également de droit, & par la volonté de la nature, que la dominante ou la quarte juſte de la tonique eſt la ſeconde note du *ton*, en dignité & en puiſſance, & que ſon accord parfait, majeur dans les deux modes (la ſenſible appartenant, *comme diatonique*, à l'un comme à l'autre), eſt le ſecond des repos, & le principal après celui de la tonique.

Le nom de *dominante*, qu'on lui donne, eſt fait pour induire en erreur, parce que l'on prend ſouvent cette déſignation pour toute autre choſe que ce qu'elle eſt en effet.

Elle n'a le nom de *dominante* que parce qu'elle eſt la plus haute des notes de l'accord parfait de la tonique, quand on prend cet accord rapproché & dans la même octave, comme *ut mi ſol;* car ce même accord, pris d'après la réſonnance du corps ſonore, auroit au contraire, pour note la plus aiguë, celle que l'on nomme *médiante*, le *mi*.

EXEMPLE.

Ut	*ut*	*ſol*	*ut*	*mi.*
1	2	3	4	5.

Ainſi les termes de *dominante* & de *médiante* ſont donc uniquement relatifs à l'accord parfait de la tonique *ut mi ſol*, & n'ont aucun rapport avec le rôle que ces notes jouent chacune dans le *ton* & dans le ſyſtème général; choſe qu'il eſt eſſentiel de remarquer attentivement, pour ne pas s'en faire une fauſſe idée & en tirer de fauſſes conſéquences.

C'eſt abuſivement que, dans les autres relations de la cinquième note de la gamme ou de l'octave de la tonique, on appelle cette note *dominante*. Eu égard à ſon influence & aux repos, par leſquels on peut juger avec raiſon du rang & de l'importance des notes, on devroit la nommer la *ſeconde note* du *ton*, parce qu'elle eſt en effet la plus digne après la tonique, armée de ſon accord parfait, comme la tonique du ſien.

La troiſième note du *ton*, relativement à l'importance & à la dignité, eſt la quatrième note de l'octave de la tonique; c'eſt le *fa* en *ut*, & l'on doit obſerver avec attention, que chacune de ces notes porte ſon accord parfait majeur dans le mode majeur, & que, dans le mineur, la dominante eſt la ſeule qui conſerve le ſien majeur.

En ut *mode majeur.*

ré			*ſol*			*ut*
ſi			*mi*			*la*
SOL	*la*	*ſi*	UT	*ré*	*mi*	FA.
2			1			3.

En ut *mode mineur.*

ré			*ſol*			*ut*
ſi			*mi*♭			*la*♭
SOL	*la*♭	*ſi*	UT	*ré*	*mi*♭	FA.
2			1			3.

Il eſt plus difficile de ranger par ordre les autres cordes du *ton*, c'eſt-à-dire, de leur aſſigner leur véritable rang, d'après les fonctions qu'elles rempliſſent dans le *ton*.

Cependant la ſenſible paroît devoir ſe placer en quatrième, & les deux modales enſuite; en ſorte que la ſeptième note du *ton*, pour la dignité, ſeroit alors la ſeconde de l'octave de la tonique.

Quel ordre, demandera-t-on, ſuivent alors ces notes pour ſe ranger ainſi; ſavoir :

La tonique, en premier;
La dominante, en ſecond;
La quatrième note en troiſième;
La ſenſible, en quatrième;
La troiſième note en cinquième;
La ſixième note en ſixième;
La ſeconde note en ſeptième?

C'eſt celui de leur influence; celui de la dignité des fonctions qu'elles rempliſſent, & qui n'eſt point conteſtable, puiſque c'eſt d'après le ſentiment muſical qu'il eſt déterminé.

Dans les trois premières dignités, on voit de plus l'ordre de quarte, *ut ſol* en deſcendant, & *ut fa* en montant.

Cet ordre de quarte ſe montre après à l'égard de *ſi mi la ré*, en ſorte que ſi l'on commençoit par le *ſol*, *comme corde génératrice*, on auroit *ſol ut fa ſi mi la ré.*

SOL	SOL	*ſi*	SOL	*ſi*	*ré*
UT	UT	*mi*			
FA	FA	*la.*			

Dans cet ordre, après que les cordes *ſol ut fa* ont paru ſeules, on les voit enſuite chacune, avec leur tierce majeure, puis *ſol* avec ſa quinte *ré*. Au ſurplus, je ne puis empêcher la dominante de commencer la ſérie, quoiqu'elle ne ſoit que la ſeconde note en

dignité, non plus que je ne puis empêcher qu'elle ne soit la génératrice des cordes du *ton*, lorsqu'on veut voir ces cordes dans la résonnance du corps sonore.

Je ne puis non plus empêcher que le *si*, placé en quatrième, ne soit la quarte superflue ou le triton de *fa*.

La nature veut que les choses soient ainsi, on ne peut rien objecter à cela.

C'est la première fois, depuis que le monde existe, que l'on a classé les sept notes dans le rang que leur assigne à chacune l'influence qu'elles exercent dans le *ton*; jusqu'ici on ne les avoit prises que dans l'ordre des degrés de l'octave, ou dans celui des tétracordes, ou dans l'ordre diatonique graduel & mélodique, d'après un point de départ quelconque, tel que l'hypate-hypaton, la proslambanomène, l'hypo-proslambanomène ou la tonique.

Une question importante s'élevoit sur le compte de la sensible, sur le *si*, qui se trouve mineur, & par conséquent *bémol* dans le *mode mineur* d'*ut*. Il s'agissoit de savoir si ce *si* étoit *bémol* comme *diatonique* ou comme *chromatique*.

Cette question a été résolue dans mon article Mode, qu'il est bon de relire avec celui-ci.

Elle étoit d'autant plus digne d'être agitée, qu'il ne s'agissoit pas moins que de décider si la modalité s'étend à trois des sept notes ou à deux seulement; si le *si* doit être considéré ou non comme diatonique dans le *ton* d'*ut* mineur, & de priver le genre diatonique de sa sensible dans le mode mineur, ou d'y admettre huit cordes diatoniques, si l'on déclaroit que le *si* naturel y est *diatonique* en montant la gamme, & le *si* ♭ en la descendant.

Cette question décidoit en même temps du nombre des dièses & des bémols qui devroient figurer à la clef, selon le *ton* & le mode.

D'après quelle base ce nombre doit-il être véritablement fixé dans les deux modes?

D'après celle même qui a servi à le déterminer à l'égard du mode majeur.

Pourquoi les sept cordes diatoniques du *ton* d'*ut* sont-elles toutes naturelles?

C'est que ce *ton* a été choisi pour point de départ, soit pour écrire la musique, soit pour fabriquer les instrumens.

On s'est dit: il y a sept notes; hé bien, nous les écrirons toutes sept, dans le *ton* que nous appelons *ut*, & dans le mode qui est majeur, sans dièses ni bémols, soit que ces notes soient à un *ton* ou seulement à un semi-*ton* l'une de l'autre.

Ne devroit-il pas naître de la confusion d'écrire les semi-tons si ut *&* mi fa, *comme les tons* ut ré *&* fa sol?

Non; & voici pourquoi: c'est que le *ton* résulte d'une suite de six quartes justes, & d'une septième quarte qui est superflue.

Il faut donc voir d'abord *si mi*, *mi la*, *la ré*, *ré sol*, *sol ut*, *ut fa* dans ce système, & par conséquent la même proportion prise six fois de suite.

La septième quarte résulte de *fa*, comparé à *si*, & non d'une septième quarte juste ajoutée aux six autres.

Arrivé à ce *fa*, on a dû le regarder comme la limite du système, quand celui-ci étoit borné au diatonique; puisqu'on retrouve le point de départ, *si*, non par une quarte juste, mais par un triton qui est une quarte de trois *tons*.

Alors aussi, le nombre des notes a dû être fixé à sept, parce que l'on rattache la fin au commencement après sept; & enfin, & par-dessus toute chose, parce que nous ne pouvons en sentir un comme diatonique, au-delà de sept dans un *ton*.

Après avoir trouvé le mode majeur, on a aussi découvert le mineur; mais sans comprendre au juste sa véritable nature, & sans se rendre compte même de ce qu'est précisément un mode, & surtout le mode mineur; puisque l'on fait la faute de traiter, *à la clef*, le *ton* d'*ut* majeur comme celui de *la* mineur, en n'armant la clef dans l'un & l'autre *ton* d'aucun dièse, comme si deux *tons* différens ne devoient pas nécessairement différer en cela comme en toute chose.

Si c'est parce qu'en *ut* les sept cordes diatoniques sont naturelles que l'on ne met rien à la clef, il est bien clair que les sept cordes diatoniques, étant, en *la*, *sol* ♯ *la si ut ré mi fa*, & non pas *sol la si ut ré mi fa*, qui sont celles d'*ut*, il est évident que le *ton* de *la* exige le *sol*♯ à la clef, & que c'est par ignorance de ce principe irréfragable que l'on ne l'y met pas.

Les choses étant ainsi, la clef est donc mal armée dans tous les *tons* mineurs?

On devroit, en *mi* mineur, mettre un ♯ à *ré*, & un autre à *fa*.

En *si*, mettre *la* ♯, puis *fa* ♯ & *ut* ♯.

En *fa* ♯ mineur, on devroit mettre le *mi* ♯, & ensuite *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯.

En *ut* ♯, on devroit mettre le *si* ♯, & ensuite *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯.

En *sol* ♯ mineur, *fa* X, & puis *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯.

En *ré* ♯ mineur, on devroit mettre *ut* X, & puis *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯ *mi* ♯.

En *la* ♯ mineur, on devroit poser le *sol* double dièse, ensuite *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *ré* ♯ *la* ♯ *mi* ♯ *si* ♯.

En *ré* mineur on devroit poser l'*ut* ♯ & le *si* ♭.

En *sol* mineur, *fa* ♯ & *si* ♭ *mi* ♭.

En *ut*, *si* ♮, puis *si b mi b la b.*

En *fa* mineur, *mi* ♮ & *si b mi b la b ré b.*

En *si b* mineur, *la* ♮ & *si b mi b la b ré b sol b.*

En *mi b* mineur, *ré* ♮ & *si b mi b la b ré b sol b ut b.*

En *la b* mineur, *sol* ♮ & *si b mi b la b ré b sol b ut b fa b.*

On pourroit également supprimer le bémol ou bécarre que l'on met en premier, comme le dièse de la note qui est double dièse; mais cela seroit moins clair que de la manière précédente, & assujettiroit surtout à beaucoup d'attention pour voir quels sont les bémols ou les dièses conservés; au lieu qu'en les posant dans l'ordre habituel, on n'a besoin que d'en apercevoir le nombre, pour savoir quels sont ces dièses ou bémols.

Il faudroit poser le dièse de la sensible dans le bas de la portée, si l'on plaçoit les autres en haut, ou en haut, si ces derniers étoient mis dans le bas de la portée.

Comme, hors la septième mineure chromatique du mode mineur, qui figure à la clef comme si elle étoit diatonique, on ne tient pas plus de compte, dans cet armement de la clef, de ce qui concerne le chromatique & l'enharmonique, que si ces deux genres n'existoient pas, il s'ensuit que l'on confond tout cela dans la théorie de la musique, & qu'on y parle sans trop savoir ce que l'on dit du chromatique & de l'enharmonique, ces deux genres n'étant pas véritablement connus pour ce qu'ils sont, encore moins dans tout ce qu'ils sont.

De l'armement de la clef dans les trois genres.

Si l'on armoit complétement la clef, en *ut* majeur, pour les trois genres, à une certaine distance de la clef, pour faire connoître que cela ne regarde point le diatonique, mais le chromatique, il faudroit mettre les cinq dièses *fa* # *ut* # *sol* # *ré* # *la* #, d'une part, & *si b mi b la b ré b sol b*, de l'autre. Ensuite il faudroit, pour le genre enharmonique, mettre *mi* # *si* # *fa* X *ut* X *sol* X, pour l'ascendant; & *ut b fa b si bb mi bb la bb*, pour le descendant.

On voit que cela ne laisseroit pas de tenir déjà beaucoup de place, & d'occuper l'attention; on se débarrasse de ce soin, en ne s'occupant uniquement que de la position des bémols ou dièses diatoniques.

Si on vouloit pourvoir le *ton* de tous ses signes, il faudroit également mettre à la clef, dans chacun des autres *tons*, les dièses & les bémols qu'exige le *ton*, considéré dans ses trois genres. Mais on s'en abstient, parce qu'on n'a jamais poussé les choses jusque-là, & que, les eût-on assez complétement entendues pour voir ce que demande chaque genre, les cordes du chromatique, & surtout celles de l'enharmonique, étant rarement employées, on eût même bien fait alors de ne les placer qu'avant la note qui demande cette modification.

Les grandes touches du clavier de l'orgue ou du piano présentent à elles seules le *ton* d'*ut* dans le genre diatonique seulement, lorsqu'elles ne sont employées que sous leur première dénomination.

Pour le genre chromatique, il se trouve dans les cinq petites touches qui prennent chacune deux noms, parce qu'elles représentent chacune deux individus, ou deux cordes différentes; étant *fa* # *ut* # *sol* # *ré* # *la* # comme dièses chromatiques, & *si b mi b la b ré b sol b* ou *sol b ré b la b mi b si b* comme bémols chromatiques. Les grandes touches *fa ut sol ré la* deviennent enharmoniques dièses sous les noms de *mi* # *si* # *fa* X *ut* X *sol* X, & enharmoniques bémols, sous les noms d'*ut* b *fa b si b b mi b b la b b.*

C'est ainsi qu'il faut concevoir le *ton* d'*ut* pour l'envisager dans sa totalité, & qu'il faut également considérer chacun des autres *tons*, selon les gammes qui sont au commencement de cet article.

Des repos.

Le *ton* a, pour points capitaux, les repos de tonique & ceux de dominante.

Le plus grand de tous les repos est le final.

Il s'opère sur l'accord parfait de la tonique, où cette note doit être aux deux parties principales, la basse & le dessus. C'est l'accord de septième de la dominante, ou son accord parfait, qui doit amener, en ce cas, l'accord parfait de la tonique.

Mais après cet accord concluant, & après lequel on pourroit finir, soit la première, soit la seconde reprise, on ajoute souvent encore une ou deux petites phrases complémentaires, confirmatives de ce repos, & qui terminent plus complétement encore la seconde reprise d'un morceau.

Comparant la période complétive à la queue qui termine les animaux, les Italiens l'ont nommée *coda*.

Après la *coda*, il y a quelquefois une très-petite phrase *conjonctionnelle* qui rattache la fin d'une reprise à son commencement. Je la nomme un *lien*. C'est en effet une sorte de ruban qui lie cette fin au commencement.

Le *lien* se met en plusieurs endroits, & même partout où une période s'unit à la suivante, autrement que par le fil logique, qui n'est visible que pour l'esprit ou le sentiment.

(Voyez, dans les Planches de ce volume, la fin de la première partie ou reprise du *finale spiritoso* qui termine la symphonie d'Haydn.)

La tenue de tonique a souvent lieu, à la basse, dans la phrase complémentaire ou *codataire*.

Après le repos de tonique, le plus complet de tous est celui de la dominante; mais on doit prendre garde que ce n'est pas uniquement la tonique ou la

dominante, ou leur accord parfait qui donne ce repos, mais auſſi la fin de la période; car ces accords ne pourroient pas même donner le ſentiment du moindre repos s'ils ſe trouvoient, l'un ou l'autre, ſur un levé de cadence, au commencement ou dans le cours d'une période.

Ce n'eſt donc pas ſeulement l'accord parfait de l'une ou l'autre des deux notes principales qui eſt l'eſſence du repos; c'eſt plus encore une certaine carrière fournie qui fait ſentir le beſoin de ce repos, mais qui ne peut être mieux marqué que par l'un ou l'autre de ces deux accords.

L'expérience le fait connoître, & le ſentiment approuve cette vérité.

Comme le repos eſt meilleur après avoir fourni une longue carrière qu'après avoir fait quelques pas, toutes choſes égales d'ailleurs, le repos que donne une période eſt proportionné à ſon étendue.

Le repos de la ſimple propoſition ou cadence eſt moindre que celui d'un hémiſtiche; celui du vers entier plus grand que celui de l'hémiſtiche; celui du diſtique, plus grand que celui du vers; celui du quatrain, plus grand que celui du *deuxain*; celui de la ſtance, plus grand que celui du quatrain; celui d'une partie plus conſidérable que le couplet, plus grand que celui de ce couplet; celui d'une ſeconde repriſe, enfin, plus grand que celui de la première.

La même cadence répétée donne plus de repos que la première fois: c'eſt là ce qui a donné l'idée de former les vers de deux hémiſtiches; le diſtique de deux vers; la ſtance de quatre, ſix, huit ou dix vers; & quelquefois de trois, cinq, ſept ou neuf.

Pour terminer un morceau, une repriſe ou une des grandes diviſions du diſcours muſical quelconque, l'accord parfait de la tonique veut être amené par l'accord de ſeptième, ou tout au moins par l'accord parfait de la dominante.

Ainſi, ce n'eſt donc point par ſa ſeule puiſſance que l'accord parfait eſt terminant, concluant, mais c'eſt par l'effet de la cadence parfaite d'une part, & eſſentiellement auſſi par la place que cette cadence occupe; car dans le corps de cette même période, cette cadence ne ſeroit qu'un repos très-foible & très-ſecondaire.

Il en eſt de même de celui de la dominante.

Celui-ci peut être amené ou par l'accord parfait de la tonique ou par l'accord parfait majeur chromatique de la ſeconde note, dont la première tierce forme une ſenſible chromatique à l'égard de cette dominante, ce qui la fait prendre pour une tonique, à ceux qui voient des toniques partout où il y a une cadence parfaite, ſoit diatonique, ſoit chromatique, parce qu'ils confondent ces deux choſes très-diſtinctes, mais difficiles à ne pas prendre l'une pour l'autre pour ceux qui ne connoiſſent pas la vraie théorie.

Ce repos s'amène également par l'accord de ſeptième mineure de la quatrième note du *ton*, hauſſée chromatiquement d'un demi-*ton*; comme *fa* ♯, dans *fa* ♯ *la ut mi*, ou par *fa* ♯ *la ut* ou *fa* ♯ *la ut mi* ♭, qui font, le premier, l'accord de tierce mineure & fauſſe quinte de la quarte chromatique; & le ſecond, l'accord de ſeptième diminuée de la même corde chromatique.

EXEMPLES *des différentes manières d'amener le repos de la dominante.*

Par l'accord parfait de la tonique.

UT	*ſi*	*mi*	*ré*	*ſol*	*ſol.*
Sol	*ſol*	*ut*	*ſi*	*mi*	*ré.*
Mi	*ré*	*ſol*	*ſol*	*ut*	*ſi.*
Ut	*ſol*	UT	*ſol*	*ut*	*ſol.*
1	2	1	2	1	2

Par l'accord de tierce mineure & fauſſe quinte.

Ut	*ſi*	*fa* ♯	*ſol*	*la*	*ſol.*
La	*ré*	*ut*	*ſi*	*ut*	*ſi.*
Fa ♯	*ſol*	*la*	*ſol*	*fa* ♯	*ſol.*
1	2	1	2	1	2

Par l'accord de ſeptième de la ſeconde, avec tierce chromatique majeure.

Ut	*ſi*	*fa* ♯	*ſol*	*fa* ♯	*ſol*	*fa* ♯	*ſol.*
La	*ré*	*ut*	*ſi*	*ré*	*ré*	*ré*	*ré.*
Fa ♯	*ſol*	*la*	*ré*	*ut*	*ſi*	*ut*	*ſi.*
Ré	*ſol*	*ré*	*ſol*	*la*	*ſol*	*la*	*ſi.*
1	2	1	2	1	2	(1) SOL	SOL.

Par la ſeptième diminuée de la quarte chromatique.

Mi ♭	*ré*	*fa* ♯	*ſol*	*ut*	*ſi*	*fa* ♯	*ſol.*
Ut	*ſi*	*mi* ♭ *ut*	*ré*	*mi* ♭	*ré*	*mi* ♭	*ré.*
La	*ſi*	*ut*	*ſi*	*la*	*ſi*	*ut*	*ſi.*
Fa ♯	*ſol*	*la*	*ſol*	*fa* ♯	*ſol*	*la*	*ſi.*
1	2	1	2	1	2	(1) SOL	SOL.

Par l'accord de ſixte ſuperflue & tierce majeure.

Fa ♯	*ſol*	*ut*	*ſi*	*fa* ♯	*ſol.*
Ut	*ſi*	*fa* ♯	*ſol*	*ut*	*ſi.*
La ♭	*ſol*	*la* ♭	*ſol*	*la* ♭	*ſol.*
				ut	*ré.*
1	2	1	2	SOL	SOL.

Par l'accord de ſixte ſuperflue, avec tierce & quinte majeures.

Fa ♯	*ſol*	*fa* ♯	*ſol.*
Mi ♭ *ut*	*ré*	*mi* ♭ *ut*	*ré.*
Ut	*ſi*	*ut*	*ſi.*
La ♭	*ſol*	*la* ♭	*ſol.*
1	2	SOL	SOL.

(1) Note étrangère à l'accord. C'eſt ce qu'on nomme *un accord par ſuppoſition.*

Observation *ſur l'accord par ſuppoſition.*

Comme on peut faire une *appoggiatura* au-deſſus, on en peut faire également une à chaque partie. Si l'on en fait à toutes, hors à la baſſe, alors la baſſe devient étrangère à l'accord, & celui-ci devient un accord de paſſage, compoſé, comme on voit, de la note de goût, de paſſage, ou de l'*appoggiatura* de chacune des quatre parties qui ſont au-deſſus de la baſſe, laquelle continue à frapper ou ſoutenir la même note qu'elle vient de frapper & qu'elle doit néceſſairement faire entendre au conſéquent de cette même cadence. On peut auſſi, ſelon le cas, regarder l'accord des parties ſupérieures, qui eſt étranger à la baſſe, comme une note de mélodie, comme un accord intermédiaire entre ceux de l'harmonie générale, où la baſſe eſt toujours l'une des parties intégrantes.

Des sauts *que font les parties.*

Les ſauts de la baſſe & ceux du chant principal doivent fixer l'attention du compoſiteur d'une manière particulière.

Le principe qui défend le ſaut eſt bien établi, d'une manière générale, dans mon article Saut; mais il eſt bon d'y ajouter les développemens que me permettent de donner au public, les nouvelles réflexions que j'ai faites ſur cette matière importante. Pour y répandre plus de clarté, nous conſidérerons d'abord le ſaut dans la même cadence, & de l'antécédent au conſéquent. Nous l'examinerons enſuite d'une cadence à l'autre, dans la même phraſe, & puis d'une période à la ſuivante.

Du saut *dans la même cadence.*

J'ai enfin reconnu que le ſaut n'étoit permis à la baſſe que dans un mouvement fondamental, comme *ſol ut*; ſous *ſol ſi ré* & *ſol ut mi*, ou *ut ſol*; ſous *ſol ut mi* & *ſol ſi ré*, accords ſous chacun deſquels la baſſe frappe alors la note fondamentale, à moins que la baſſe ne faſſe partie des deux accords différens de la même cadence.

On doit donc regarder comme une faute, parce que c'en eſt une réelle, le ſaut de *la* à *mi*, ſous les accords *la ut ré* ♯ & *ſol* ♯ *ſi mi*, ou tout autre ſemblable qui n'eſt pas fondamental.

Exemples.

Ré ♯	*mi*	*fa* ♯	*ſol* ♯	*ut la*	*ſi*	*fa*	*mi*	*ré*	*mi*	*fa*	*la*
Ut	*ſi*	*ré* ♯	*mi*	*fa* ♯	*ſol* ♯	*ré*	*mi*	*ſi*	*ut*	*ré*	*mi.*
La	*ſol* ♯	*ut la*	*ſi*	*ré* ♯	*mi*	*ſol*	*ut*	*ſol*	*ſol*	*ſi*	*ut.*
La	*mi*	*la*	*mi*	*la*	*mi*	*ſi*	*ſol*	*fa*	*ut*	*ſol*	*ut.*
1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	2

Quels que ſoient les exemples contraires à ce précepte, que l'on puiſſe rencontrer dans les bons auteurs, ils ne prouvent rien contre le principe ſur lequel il eſt établi, puiſque rien ne peut diſpenſer de l'obſervation des lois de la logique muſicale, qui ſont la baſe de cette règle de compoſition.

Ainſi, l'autorité de Mozart ne peut juſtifier la faute du premier de ces exemples, qui eſt tiré de la ſeconde repriſe du morceau de la ſonate en *ut* majeur de ſon œuvre 17^e.; car ce ne ſont pas les égaremens des grands maîtres qui font loi, mais ce qui, dans leurs ouvrages, s'accorde avec les principes de l'harmonie, deſquels il eſt extrêmement rare de les voir s'écarter.

Non-ſeulement la baſſe ne peut ſauter après une diſſonance, mais elle ne ſaute pas même, ſans faire une faute de compoſition, de l'antécédent au conſéquent après une conſonnance, ſi le mouvement n'eſt fondamental, ou la note de baſſe que l'on quitte, commune aux deux accords de cette cadence.

La réſolution ou la ſalvation ne concerne donc pas ſeulement les diſſonances, mais les conſonnances elles-mêmes, & c'eſt là ce qui rend les ſauts défectueux, lorſqu'ils ne ſont point fondamentaux.

Les muſiciens n'ont donc établi une règle ſur la ſalvation de la diſſonance, que parce que, dans le cas de la diſſonance, ils ont ſenti que le défaut de logique étoit plus choquant que partout ailleurs; mais ils n'ont pas ſu établir cette règle d'une manière générale, parce qu'ils n'en ont point compris le principe; autrement ils n'auroient pas dit que la diſſonance mineure doit toujours deſcendre; car, dans *ſol ſi ré fa*, le *fa*, qui eſt regardé comme en étant la diſſonance mineure, n'eſt pas toujours aſtreint à deſcendre ſur le *mi*; mais il peut ſe répéter dans le conſéquent, s'il en fait partie, & il peut monter au *ſol*, même ſur *mi ſol ut ſol*, ce qui eſt le contraire de deſcendre.

Une queſtion qui n'a pas été agitée encore, & qu'il eſt bon d'examiner, c'eſt de ſavoir ſi, dans *ſol ſi ré fa*, par exemple, le *ſol* n'eſt pas diſſonant relativement à *fa*, comme *fa* relativement à *ſol*.

Cela n'eſt pas réciproque, parce que les accords ne ſe forment point du ſommet à la baſe, mais de la baſe au ſommet, de bas en haut; mais, relativement à ſa cadence, il ne faut pas ſeulement examiner un accord en lui-même, & comme s'il étoit iſolé & ſans ſuite, mais eu égard à ſon conſéquent.

Dans *ſol ſi ré fa*, conſidéré en lui-même & en lui ſeul, il n'y a pas de doute que ce ne ſoit le *fa* qui eſt la diſſonance; mais ſi cet accord a pour ſuite *la*

ut fa, le *fa* étant une note commune à *sol si ré fa* & à *la ut fa*, il n'a point à se sauver ou former sa résolution, en montant ou descendant d'un degré; c'est au contraire, alors, le *sol* qui doit monter d'un degré pour opérer cette résolution, & pour que le discours dont il fait partie s'accorde avec les autres discours qui s'entendent à la fois.

Voilà qui prouve que la salvation de la dissonance n'est autre chose que l'obligation à chacune des parties, de se comporter de manière à ne cesser jamais un instant de ne former qu'un même tout par leur réunion; règle qui s'étend aux consonnances comme aux dissonances elles-mêmes, quelles qu'elles soient.

Du SAUT *d'une cadence à l'autre.*

Le saut d'une cadence à l'autre ne détruit point la nécessité d'être conséquent dans la suite de chaque partie. Il faut donc y observer aussi de n'y faire, à la basse, que des sauts fondamentaux, à moins qu'on n'y passe d'une note qui entre dans l'accord qui suit, à une autre note de ce même accord.

Les sauts des parties intermédiaires sont également interdits, hors dans le cas où ces parties font l'office de plusieurs parties, & lorsqu'elles passent des fonctions de l'une à celle de l'autre.

Ces passages d'une partie à l'autre, dans la même partie, ne peuvent avoir lieu que dans les secondaires, & pour suppléer à un plus grand nombre de parties; mais ce double office ne pouvant être rempli par la partie principale, sans en interrompre & gâter le chant, on s'abstient de l'asservir à un tel travail qui lui donneroit l'air d'un accompagnement, au lieu de lui conserver la forme de premier dessus ou de chant principal.

Du SAUT *des parties dans le passage d'une période à l'autre.*

Ce passage ne permet pas même de ne pas mettre de conséquence entre ce qui précède & ce qui suit; c'est là cependant que se placent le plus souvent les transitions d'un *ton* à un autre; mais dans ces transitions, il faut également que la marche de chaque partie soit conséquente & conforme aux lois de la logique musicale & à celles de l'ensemble des parties, pour que le discours de chacune de ces parties soit suivi par rapport à lui-même & à ceux auxquels il est associé par l'harmonie. (Voyez TRANSITION.)

(*De Momigny.*)

TON DU QUART. C'est ainsi que les organistes & musiciens d'Eglise ont appelé le plagal du mode mineur, qui s'arrête & finit sur la dominante au lieu de tomber sur la tonique. Ce nom de *ton du quart* lui vient de ce que telle est spécialement la modulation du quatrième *ton* dans le plain-chant.

(*J. J. Rousseau.*)

TONS DE L'ÉGLISE. Ce sont des manières de moduler le plain-chant sur telle ou telle finale prise dans le nombre prescrit, en suivant certaines règles admises dans toutes les églises où l'on pratique le chant grégorien.

On compte huit *tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, & quatre plagaux ou collatéraux. On appelle *tons authentiques* ceux où la tonique occupe à peu près le plus bas degré du chant; mais si le chant descend jusqu'à trois degrés plus bas que la tonique, alors le *ton* est plagal.

Les quatre *tons* authentiques ont leurs finales à un degré l'une de l'autre selon l'ordre de ces quatre notes, *ré mi fa sol*. Ainsi le premier de ces *tons* répondant au mode dorien des Grecs, le second répond au phrygien, le troisième à l'éolien (& non au lydien, comme disent les symphoniastes), & le dernier au mixo-lydien. C'est S. Miroclet, évêque de Milan, ou, selon d'autres, S. Ambroise, qui, vers l'an 370, choisit ces quatre *tons* pour en composer le chant de l'église de Milan; & c'est, à ce qu'on dit, le choix & l'approbation de ces deux évêques qui ont fait donner à ces quatre *tons* le nom d'*authentiques*.

Comme les sons employés dans ces quatre *tons* n'occupoient pas tout le disdiapason ou les quinze cordes de l'ancien système, S. Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *tons*, qu'on appelle *plagaux*, lesquels ayant les mêmes diapasons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une quarte, reviennent proprement à l'hyper-dorien, à l'hyper-phrygien, à l'hyper-éolien & à l'hyper-mixolydien. D'autres attribuent à Gui d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'est de-là que les quatre *tons* authentiques ont chacun un plagal pour collatéral ou supplément; de sorte qu'après le premier *ton*, qui est authentique, vient le second *ton*, qui est son plagal; le troisième authentique, le quatrième plagal; & ainsi de suite. Ce qui fait que les modes ou *tons* authentiques s'appellent aussi *impairs*, & les plagaux *pairs*, eu égard à leur place dans l'ordre des *tons*.

Le discernement des *tons* authentiques ou plagaux est indispensable à celui qui donne le *ton* du chœur; car si le chant est dans un *ton* plagal, il doit prendre la finale à peu près dans le *medium* de la voix; & si le *ton* est authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette observation, on expose les voix à se forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *tons* qu'on appelle *mixtes*, c'est-à-dire, mêlés de l'authente & du plagal, ou qui sont en partie collatéraux; on les appelle *tons* ou *modes communs*. En ce cas, le nom numéral de la dénomination du *ton* se prend de celui des deux qui domine, ou qui se fait sentir le plus, surtout à la fin de la pièce.

Quelquefois on fait, dans un *ton*, des transpositions

à la quinte; ainsi, au lieu de *ré*, dans le premier *ton*, l'on aura *la* pour finale, *si* pour *mi*, *ut* pour *fa*; & ainsi de suite. Mais si l'ordre & la modulation ne changent pas, le *ton* ne change pas non plus, quoique pour la commodité des voix la finale soit transposée. Ce sont des observations à faire pour le chantre ou l'organiste qui donne l'intonation.

Pour approprier, autant qu'il est possible, l'étendue de tous ces *tons* à celle d'une seule voix, les organistes ont cherché les *tons* de la musique les plus correspondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis.

1er. *ton.* *Ré* mineur.
2e. — *Sol* mineur.
3e. — *La* mineur ou *sol.*
4e. — *La* mineur, finissant sur la dominante.
5e. — *Ut* majeur ou *ré.*
6e. — *Fa* majeur.
7e. — *Ré* majeur.
8e. — *Sol* majeur, en faisant sentir le ton d'*ut.*

On auroit pu réduire ces huit *tons* encore à une moindre étendue, en mettant à l'unisson la plus haute note de chaque *ton*, ou, si l'on veut, celle qu'on rebat le plus, & qui s'appelle, en terme de plain-chant, *dominante;* mais comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *tons* ainsi réglés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des transpositions plus difficiles & moins harmonieuses que celles qui sont en usage.

Au reste, les *tons de l'Eglise* ne sont point asservis aux lois des *tons* de la musique; il n'y est pas question de médiante ni de note sensible; le mode y est peu déterminé, & on y laisse les semi-*tons* où ils se trouvent dans l'ordre naturel de l'échelle; pourvu seulement qu'ils ne produisent ni triton ni fausse-quinte sur la tonique. (*J. J. Rousseau.*)

TONS DE L'ÉGLISE. Ces monumens antiques, qui sont les modes grecs ou leurs descendans immédiats, nous ramènent vers l'enfance par leur marche contraire au erremens de la musique harmonique des Modernes.

Dans ces modes, la modulation est *relative* & non *positive.*

J'appelle *modulation relative* celle qui n'est pas assise d'après une vraie tonique & une vraie dominante, déterminées d'après la hiérarchie des sept notes, mais établie d'après une tonique & une dominante de convention.

Sur les sept cordes diatoniques du même *ton*, il n'y en a qu'une seule qui puisse être une vraie tonique, & qu'une seule qui puisse être une vraie dominante.

Les six autres ne sont donc que des toniques ou des dominantes de convention.

La modulation positive & tonale s'établit toujours d'après une vraie tonique, à laquelle on est ramené définitivement.

La modulation relative ne comprend qu'un ou quelques-uns des départemens du *ton*. La modulation absolue tient d'abord au principal de ces départemens, & ensuite à tous les autres. Les huit *tons de l'Eglise* & les quatorze modes grecs peuvent, en quelque sorte, être considérés comme les différentes branches d'un seul & même arbre qui est le *ton*, pris dans toute son étendue diatonique.

Voici comme l'usage a fixé la tonique & la dominante de chacun des *tons* tronqués de l'Eglise :

	TONIQUE.	DOMINANTE.
Premier *ton*	*ré*	*la.*
Second *ton*	*ré*	*fa.*
Troisième *ton*	*mi*	*ut.*
Quatrième *ton*	*mi*	*la.*
Cinquième *ton*	*fa*	*ut.*
Sixième *ton*	*fa*	*ut.*
Septième *ton*	*sol*	*ré.*
Huitième *ton*	*sol*	*ut.*

Le *si* ♭, introduit dans le premier *ton de l'Eglise*, fait qu'il ressemble au vrai mode mineur harmonique de *ré*, dont il diffère cependant encore par la sensible *ut* ♯, dont il est privé; note qui est des plus essentielles au mode harmonique & tonal.

Le second *ton* prend aussi le *si* ♭ & *ré* mineur.

Le troisième *ton* rappelle le *ton* d'*ut* majeur & celui de *la* mineur, finissant sur la dominante.

Le quatrième *ton* rappelle le *ton* de *ré* mineur & celui de *la* mineur, finissant sur la dominante.

Le cinquième *ton* est un vrai mode harmonique majeur de *fa* ou d'*ut.*

Le sixième *ton* ressemble aussi au *ton* de *fa* majeur harmonique.

Le septième *ton* rappelle la gamme majeure de *sol*, mais où le *fa* ♯ est évité.

Le huitième *ton* est le *ton* de *sol* avec *fa* naturel, qui le rend bâtard & tronqué; puisque ce sont les cordes d'*ut*, disposées relativement à *sol.* (Voyez mon article PLAIN-CHANT.) (*De Momigny.*)

TONIQUE, *s. f.* Nom de la corde principale sur laquelle le ton est établi. Tous les airs finissent communément par cette note, surtout à la basse. C'est l'espèce de tierce que porte la *tonique*, qui détermine le mode. Ainsi l'on peut composer dans les deux modes sur la même *tonique*. Enfin, les musiciens reconnoissent cette propriété dans la *tonique*, que l'accord parfait n'appartient rigoureusement qu'à elle seule. Lorsqu'on frappe cet accord sur une autre note, ou quelque dissonance est sous-entendue, ou cette note devient *tonique* pour le moment.

Par la méthode des transpositions, la *tonique* porte le nom d'*ut* en mode majeur, & de *la* en mode mineur. (Voyez Ton, Mode, Gamme, Solfier, Transposition & Clefs transposées.)

Tonique est aussi le nom donné par Aristoxène à l'une des trois espèces de genre chromatique dont il explique les divisions, & qui est le chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux semi-tons consécutifs, puis une tierce mineure. (Voyez Genres.)

Tonique est quelquefois adjectif. On dit corde *tonique*, note *tonique*, accord *tonique*, écho *tonique*, &c. (*J. J. Rousseau.*)

Tonique. La principale des principales dans la hiérarchie des sept cordes fondamentales ou diatoniques. La *tonique* est le chef suprême de la société des cordes, dont la généralité forme le ton.

Les musiciens ne sont plus assez ignorans aujourd'hui pour croire que l'accord parfait n'est réservé qu'à la *tonique*. Ils savent tous, ou l'apprendront, que l'accord parfait appartient de droit à chaque note de la gamme, hors à la septième, par la raison que la quinte de la note sensible est naturellement une fausse-quinte; cette fausse-quinte étant précisément ce qui la rend sensible.

L'accord parfait, soit majeur, soit mineur, peut même appartenir à toutes les cordes du genre diatonique ou chromatique. Ainsi Rousseau & les autres harmonistes de son temps ou de la même école, sont bien éloignés de se douter de toute l'étendue du ton.

La *tonique* du ton majeur a son accord parfait majeur entièrement diatonique.

Son accord parfait mineur, au contraire, est chromatique par sa tierce : c'est l'inverse dans le mode mineur.

Comme le genre diatonique ne se compose pas uniquement des accords les plus usités de ce genre, tels, en *ut* mode majeur, qu'*ut mi sol*, *sol si ré* ou *fa la ut*, mais qu'il contient aussi toutes les autres combinaisons de ces mêmes cordes, le chromatique ne se borne pas non plus à l'adjonction de quelques-unes des cordes chromatiques & à leurs combinaisons entre elles ou avec les diatoniques, mais ce genre s'étend aux dix cordes de ce genre & à tout ce qui en résulte.

Il en est de même de l'enharmonique, très-peu fréquenté, même par les savans; ce que l'on a l'habitude de prendre pour de l'enharmonique n'en étant point.

C'est cet ensemble de sons qui met, en apparence, tous les tons & les deux modes en un seul; mais non pas en réalité.

Ce qui fait qu'en *ut*, l'accord *sol si ré* n'est pas celui de la *tonique*, c'est qu'il est subordonné à *ut mi sol*. Ce qui fait qu'*ut mi sol si* ♭, pris en *ut* mode majeur, n'est pas l'accord de septième diminuée de la sensible du ton de *ré* mineur, c'est que cet accord est subordonné à *ut*. Ce qui fait que l'accord *ré fa*♯ *la ut*, pris en *ut*, n'est pas l'accord de septième de la dominante du ton de *sol*, c'est qu'il n'est pas senti comme dépendant de *sol*, mais comme subordonné à *ut*.

Cette subordination explique les différens caractères que prend tour à tour chaque note & chaque accord, quel qu'il soit.

Sol la si ut pourroit être le premier tétracorde de l'octacorde de *sol*, & *ut ré mi fa* le second du ton de *fa*; mais en *ut*, ce dernier est le premier du ton, & *sol la si ut*, le second.

Il en est de même de tous les tétracordes qui fournissent les combinaisons des vingt-sept cordes qui composent la généralité du ton; c'est par-là que le ton étend sa domination d'une manière étonnante, & c'est ce qui rend les changemens réels de tons beaucoup moins communs que ceux qui n'ont pas d'idée de ma Théorie n'ont coutume de le penser. (Voyez mon article Ton.) (*De Momigny.*)

TOUS, & en italien *tutti*. Ce mot s'écrit souvent dans les parties de symphonie d'un concerto, après cet autre mot *seul* ou *solo*, qui marque un récit. Le mot *tous* indique le lieu où finit ce récit, & où reprend tout l'orchestre.

TRAIT. Terme de plain-chant, marquant la psalmodie d'un pseaume ou de quelques versets du pseaume, traînée ou alongée sur un air lugubre, qu'on substitue en quelques occasions aux chants joyeux de l'*alleluya* & des proses. Le chant des *traits* doit être composé dans le second ou dans le huitième ton; les autres n'y sont pas propres.

Trait, *tractus*, est aussi le nom d'une ancienne figure de note, appelée autrement *plique*. (Voyez Plique.) (*J. J. Rousseau.*)

TRAITÉ. On nomme de ce nom en musique les divers ouvrages classiques qui traitent avec méthode de la théorie & de la pratique de la musique en général, ou de quelqu'une de ses parties, telles que l'harmonie, le contre-point ou la fugue.

L'ouvrage du Jésuite Paran est un *Traité* général; celui de Fux, un *Traité* de contre-point. Marpurg en a fait un sur la fugue & les canons, riche d'exemples excellens, dont M. Imbault, professeur très-distingué, est éditeur.

Langlé a fait aussi un *Traité* de la fugue, un *Traité* de contre-point & un d'harmonie.

Le seul *Traité* que nous examinerons dans cet article, est celui d'harmonie de M. Catel. Le Conservatoire de Paris l'ayant adopté pour être enseigné dans ce

cet établiſſement, il convient d'en examiner la valeur.

D'après le rapport de Méhul, le *Traité d'harmonie* de M. Catel paroîtroit ſurtout avoir réuni les ſuffrages, parce qu'il n'entre dans aucune des queſtions qu'agitoient les ouvrages concurrens, & qu'il ſemble pourtant que celui de M. Catel auroit dû réſoudre.

Ce *Traité* n'a donc été ſi bien traité que parce qu'il ne traite de rien, & qu'il expoſe les accords preſque ſans expoſition.

« J'ai entrepris cet ouvrage pour ſimplifier, autant qu'il m'a été poſſible, les élémens de l'harmonie; *j'ai tâché de la ramener à ſa véritable origine, en montrant que toutes les diſſonances étoient engendrées par les conſonnances.* »

Ainſi s'exprime M. Catel dans ſon Avant-propos. Comme on voit, c'eſt en montrant que toutes les diſſonances ſont engendrées par les conſonnances, que M. Catel a tâché de ramener l'harmonie à ſa véritable origine. Donc, d'après M. Catel, c'eſt le bien qui engendre le mal, ſi mal il y a dans les diſſonances.

Cependant, ô contradiction ſingulière ! dans ſon premier article, M. Catel prouve tout le contraire de ce qu'il vient d'annoncer, puiſqu'il montre tous les accords ſortant de *ſol ſi ré fa la*, & conſéquemment la diſſonance engendrant toutes les conſonnances. Ce n'eſt donc plus le bien qui engendre le mal, c'eſt le mal qui engendre le bien.

Mais l'enſemble des quatre tierces *ſol ſi ré fa la* eſt-il véritablement un accord ?

Oui, vous répond le *Traité* de M. Catel, c'eſt celui de neuvième majeure.

Je ſais qu'on lui donne ce nom, mais ce nom ne prouve pas qu'il ſoit un accord.

C'en eſt d'autant plus un, qu'il peut ſe faire ſans préparation.

Hé bien, M. Catel, vous êtes doublement dans l'erreur, car *ſol ſi ré fa la* n'eſt pas un accord, & il ne peut ſe frapper ſans préparation; en voici la preuve.

Qu'eſt-ce qu'un accord, ſelon vous ? eſt-ce l'enſemble de pluſieurs ſons qui ne s'accordent pas, ou celui de pluſieurs ſons qui s'accordent ?

Il n'y a point à tergiverſer à cet égard, & il faut que ce ſoit l'un ou l'autre.

Comme il ſeroit trop abſurde de vouloir qu'un accord fût l'enſemble de pluſieurs ſons qui ne s'accordent pas, il faut bien que vous conſentiez qu'il ſoit l'enſemble de ſons qui s'accordent. Or comme, paſſé trois tierces, il n'y a plus d'enſemble de notes qui ne faſſe réellement qu'un ſeul tout, il n'eſt point d'accord au-delà de la ſeptième.

Qu'eſt-ce qui dit cela?

L'oreille d'abord; puis les vrais principes, qui ſont ces arrêts, & les bons exemples qui en ſont la preuve.

Si les préjugés ne vous rendent pas ſourd, vous êtes vingt fois plus muſicien qu'il n'eſt beſoin de l'être pour que votre oreille ne vous diſe pas très-diſtinctement que *ſol ſi ré fa la* n'eſt pas un accord, & qu'elle ſe refuſe à l'entendre ſans préparation; ainſi vous voilà déjà doublement condamné par elle ſeule.

Il y a une ſuperfétation dans cet enſemble de notes, dans lequel le *ſol* ou le *la* eſt de trop, & c'eſt là ce qui détruit la paix & l'unité de cette ſociété de notes. Auſſi ne voit-on aucun bon auteur l'employer ſans préparation.

Les principes vous diront que trois degrés conſécutifs de l'échelle, tels que *fa ſol la*, ſont incompatibles avec l'harmonie, qui n'en ſupporte que deux au plus.

Quatre diſſonances, telles que *ſol la*, *ſol fa*, *ſi la*, *ſi fa*, ne peuvent faire partie du même tout, nommé *accord*, car deux tierces majeures ſont inconciliables avec l'unité, & même deux quintes juſtes. Or, les quatre tierces *ſol ſi ré fa la*, contenant *ſol ſi* & *fa la*, *ſol ré* & *ré la*, il faut que vous renonciez abſolument à dire que *ſol ſi ré fa la* eſt un accord, & par conſéquent que tous les accords ſortent d'un ſeul. Il faut auſſi que vous ceſſiez d'enſeigner que l'accord de neuvième peut être frappé ſans préparation, puiſqu'on ne peut, de votre propre aveu même, frapper ainſi que les vrais accords.

Il eſt inconcevable que vous ayez vu l'harmonie ſimple dans *ſol ſi ré fa la*, quand, à la page 17 de votre *Traité*, vous dites que cet accord eſt la combinaiſon réunie de *ſol ſi ré fa* & *ſi ré fa la*; & il eſt étonnant qu'une corporation de grands muſiciens ait approuvé une telle erreur.

Que vous ayez diviſé l'harmonie en ſimple & en compoſée, cela peut être admiſſible, moyennant explication. Ainſi, nous allons paſſer à votre ſecond article.

Pourquoi vous ſervir de cette expreſſion *on poſe* l'accord parfait majeur ſur la tonique, ſur la ſous-dominante & ſur la dominante ?

Pourquoi ne *poſe*-t-on pas, puiſque *poſer* il y a, cet accord ſur la ſeconde note du ton ou ſur la troiſième & la ſixième ?

C'eſt parce que les ſept cordes diatoniques, priſes de deux en deux tierces, ne le fourniſſent point ſur ces trois notes du ton.

L'expreſſion de *poſer* eſt fauſſe, en ce qu'il ſemble qu'un accord eſt comme quelque choſe de portatif que l'on peut placer où l'on veut, ou du moins dans différens lieux convenables,

Dire que l'accord *ut mi ſol*, réſultant de l'enſemble des trois cordes *ut*, *mi* & *ſol*, ſe poſe ſur *ut*, c'eſt

dire une chose inutile & faire naître une idée fausse; car il semble qu'il puisse se transporter & se poser ailleurs.

Mais ce n'est pas d'*ut mi sol* dont il est question; c'est de l'accord parfait majeur.

Hé bien, alors, il faut dire, par le seul emploi des sept cordes diatoniques, l'accord parfait majeur résulte, en *ut* majeur, des trois cordes *ut mi sol*, des trois cordes *fa la ut*, & des trois cordes *sol si ré;* & en *ut* mineur, de *sol si*♮ *ré* & de *la*♭ *ut mi*♭. On peut dire encore les sept cordes diatoniques donnent en majeur trois accords parfaits majeurs; l'un, savoir, en *ut*, sur *sol*, l'autre sur *ut*, & le troisième sur *fa;* & en mineur, deux seulement : l'un sur la cinquième note, & l'autre sur la sixième.

Donc la raison raie l'expression de *poser*.

Vous avez supprimé, à l'égard de la quinte, les épithètes, consacrées par l'usage, de *juste*, de *fausse* & de *superflue*, & vous avez substitué à *fausse*, *diminuée;* à *superflue*, *augmentée*. Je ne vous en ferai point de reproche, parce que c'est à la raison, à la vérité & à la justice qu'il faut tenir, plus qu'à l'usage.

Cependant on ne doit innover que pour améliorer une théorie, & non pour jeter le trouble dans l'enseignement de la science dont elle traite; & je ne vois pas l'utilité de cette innovation, qui déroute les anciens professeurs, & qui vous ôte à vous-même le moyen de qualifier la quinte diminuée *ut*# *sol*♭. Puisqu'*ut*# *sol* est déjà une quinte diminuée, selon vous, qu'est donc alors *ut*# *sol*♭?

C'est l'épithète de *juste* que vous avez tenu à bannir & celle de *superflue*.

Il étoit cependant bon de conserver cette épithète de *juste* à l'octave, à la quinte & à son renversement, pour distinguer les cordes essentielles du ton, *ut sol ut* ou *sol ut sol*, des autres intervalles, qui, bien que majeurs, n'entraînent cependant pas l'épithète de *juste*, comme ne faisant point partie du sacré quaternaire.

1	2	3	4
Ut	*ut*	*sol*	*ut.*

Mais vos vues ne se sont pas portées si haut; passons donc à un autre objet.

Consonnances & dissonances (1).

« Les intervalles sont divisés en intervalles consonnans & dissonans.

» Les intervalles consonnans sont la tierce, la quinte, la sixte & l'octave. »

Vous observez dans une note que la quarte étant un renversement de quinte, devroit être considérée comme consonnance, mais qu'elle est regardée comme dissonance contre la basse, & comme consonnance entre les parties intermédiaires & les supérieures, son effet étant moins agréable que celui de la quinte.

Néanmoins, ajoutez-vous, la quarte est employée comme consonnance contre la basse dans le second renversement de l'accord parfait; aussi ce renversement (dites-vous aussi) est-il le moins agréable & le seul dont on ne puisse pas former une succession.

Il faut convenir que voilà une théorie singulièrement posée.

La *quinte juste* est, sans difficulté, pour vous, *une consonnance parfaite;* la quarte seule vous inquiète & vous fait chanceler.

Cependant vous dites qu'elle est employée comme consonnance dans l'accord de quarte & de sixte, & qu'elle est une consonnance, hors sur la basse.

Comme j'ai déjà réfuté ces erreurs, pag. 16, 17 & 18 de ce volume, je vais passer à l'observation de M. Catel, qui est à la page 9 de son *Traité*, & que voici.

« Quoique l'intervalle de quinte diminuée (c'est-à-» dire, de fausse quinte) ne soit pas consonnant, on » ne peut pas cependant classer cet accord dans le » nombre des accords dissonans, puisqu'aucune des » notes qui le composent n'a une marche déterminée, » *comme l'ont toutes les dissonances*, & qu'elles peu-» vent toutes monter, descendre ou rester en place; » d'où l'on peut conclure que, si cet accord est moins » parfait que les deux autres, il peut néanmoins être » employé à faire un repos momentané, avant d'ar-» river à un repos plus parfait : *ainsi, il doit être classé* » *avec les accords consonnans*. »

Nous venons de voir dans la quarte une *consonnance qui n'est pas une consonnance*, & maintenant nous voyons dans la fausse quinte une *dissonance* qu'il ne faut pas classer *parmi les dissonances*.

Lecteurs qui raisonnez, que pensez-vous de cela?

Comment, *si ré fa* n'est pas un accord dissonant?

Non; parce que toutes les notes de cet accord sont libres de monter, de descendre ou de rester en place, si cela les amuse.

Vous vous trompez, M. Catel; les notes *si ré fa* ne sont pas plus libres dans cet accord que dans *sol si ré fa;* car le *fa* de *si ré fa* ne peut pas plus monter au *sol*, si le *si* monte à l'*ut*, que dans l'accord de septième *sol si ré, fa;* parce que les deux quintes *fa sol* / *si ut*, quoique la première soit une fausse-quinte, ne peuvent être la suite l'une de l'autre, de l'avis de l'oreille, qui est appuyé par tous les bons exemples, & contre lequel les mauvais ne prouvent rien, quoiqu'il ne manque pas de professeurs imbus que l'on peut en faire deux de suite, pourvu que l'une des deux soit une fausse-quinte.

Mais pour n'y pas revenir à deux fois, prenons de

(1) Page 3 du *Traité* de M. Catel.

suite l'accord de septième de la dominante *sol si ré fa*.

Vous prétendez, avec tous les autres harmonistes, que le *fa* de cet accord doit descendre & que le *si* doit monter : sans doute que c'est là ce qu'il y a de mieux à faire dans la cadence parfaite; mais dans toute autre, vous conviendrez que l'obligation que vous croyez imposée à ce *fa* & à ce *si* n'a plus lieu alors, & que vous ne faites que partager les préjugés de vos devanciers quand vous dites que la septième doit descendre.

Doit-elle descendre dans la cadence *sol si ré fa — la ut fa*, où elle demeure en place ?

Doit-elle descendre dans la cadence *sol si ré fa — sol si ré sol*, où elle monte ?

Le *si* doit-il monter dans la même cadence *sol si ré fa — sol# si mi*, où il reste en place ?

Doit-il monter dans la cadence *sol si ré fa — ré la ré fa*, où il descend à *la ?*

Il faut bien que le *si* monte & que le *fa* descende, quand on passe de *sol si ré fa* à *ut sol ut mi;* car dans cette cadence, si le *fa* montoit en même temps que le *si*, on auroit les deux quintes consécutives *si fa* & *ut sol* que je défends de faire, comme contraires à l'harmonie, quoique vous les permettiez. Or, cet inconvénient étant le même dans *si ré fa* que dans *sol si ré fa*, ce n'est pas sa qualité de septième qui oblige le *fa* à descendre, puisque je viens de vous prouver qu'il peut monter ou rester en place suivant le cas; mais c'est l'obligation générale & sans exception de ne faire jamais, dans la même cadence, entre les deux mêmes parties, par mouvement semblable, & surtout entre la basse & le dessus, deux intervalles qui ne sont pas ou deux tierces ou deux sixtes consonnantes, parce qu'ils détruisent l'ensemble de ces parties par un divorce qui s'opère malgré la volonté ou le desir de l'harmoniste.

Ainsi, ni M. Catel, ni aucun des théoriciens qui ignorent ma doctrine, n'ont su comprendre, jusqu'ici, à quoi tient positivement l'ensemble harmonique des parties. Pour le concevoir, il falloit d'abord cesser de mettre la quinte au rang des consonnances; il falloit voir que les deux principes inséparables de l'harmonie sont l'*unité* & la *variété*, & que le seul moyen de les allier sans cesse, est de ne jamais faire marcher plusieurs parties différentes, par mouvement semblable, sur un intervalle qui n'est pas une tierce ou une sixte. Voilà tout le secret.

M. Catel est assurément un bon praticien, un compositeur plein de talent, mais il faut qu'il apprenne la théorie avant de faire des *Traités*.

Le sien contient bien, comme tous les autres, même plus clairement que plusieurs autres, les accords, leurs noms, leurs chiffres & des exemples sur leur emploi, presque tous réguliers & irréprochables; mais ce n'est là que la matière d'une doctrine, ce n'en est ni l'esprit ni la théorie. (Voyez mon SYSTÈME.)

(*De Momigny*.)

TRANSITION, *s. f.* C'est, dans le chant, une manière d'adoucir le saut d'un intervalle disjoint, en insérant des sons diatoniques entre ceux qui forment cet intervalle.

La *transition* est proprement une tirade non notée; quelquefois aussi elle n'est qu'un port-de-voix, quand il s'agit seulement de rendre plus doux le passage d'un degré diatonique. Ainsi, pour passer de l'*ut* au *ré* avec plus de douceur, la *transition* se prend sur l'*ut*.

Transition, dans l'harmonie, est une marche fondamentale propre à changer de genre ou de ton d'une manière sensible, régulière, & quelquefois par des intermédiaires. Ainsi, dans le genre diatonique, quand la basse marche de manière à exiger, dans les parties, le passage d'un semi-ton mineur, c'est une *transition* chromatique. (Voyez CHROMATIQUE.) Que si l'on passe d'un ton dans un autre à la faveur d'un accord de septième diminuée, c'est une *transition* enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

(*J. J. Rousseau.*)

TRANSITION. Passage d'un ton à un autre. L'art de substituer convenablement une modulation à celle qui la précède, est une des parties essentielles de l'étude de la composition.

L'ambition des petits harmonistes est de se précipiter avec autant d'imprudence que d'audace d'un ton dans un autre fort éloigné.

Le moyen qu'ils emploient pour cela, est celui de la septième diminuée. Les touches du clavier qui représentent *sol# si ré fa* représentant aussi *sol# si ré mi#*, *la♭ si ré fa* & *la♭ ut♭ ré fa*, quand on tient sous les doigts ces quatre touches, on peut donc à son gré passer en *fa#*, par *sol# si ré mi#*, renversement de *mi# sol# si ré;* en *ut* mineur par *la♭ si♮ ré fa*, renversement de *si ré fa la♭;* ou en *mi♭* mineur, par *la♭ ut♭ ré fa*, renversement de *ré fa la♭ ut♭*.

Ce n'est pas tout encore : on peut, au lieu de l'accord parfait mineur, donner l'accord parfait majeur pour suite à chacun de ces accords, & alors, au lieu de tomber, en les quittant, sur une tonique, on passe à une dominante; en sorte qu'au lieu de quatre tons à choisir pour déboucher après les touches *sol# si ré fa*, ainsi diversement interprétées, on en a huit différens.

Cependant il s'en faut bien que l'on puisse, indifféremment, substituer l'une ou l'autre de ces appellations des mêmes touches à l'accord que l'on tient; car telle idée est bien plus près de la pensée que telle autre, par la raison que ce qui précède y conduit plus naturellement.

Les tons ayant des relations de voisinage & même de parenté, ils ne peuvent se succéder qu'avec circonspection. On peut moduler de bien des manières différentes :

1°. Comme dans la conduite ordinaire d'une pre-

mière reprise, où l'on passe du ton où l'on est à celui de la quinte au-dessus, si le premier ton est majeur; ou à son ton relatif majeur, si le premier est mineur.

2°. En prenant un ou deux dièses ou bémols de plus ou de moins; ou en passant du majeur au mineur, ou du mineur au majeur de la même tonique, ou d'une tonique voisine.

3°. En se jetant dans des tons très-éloignés au moyen de ce qu'on appelle, fort improprement, de l'*enharmonique*, opéré par des changemens d'appellations de notes, non motivés par ce qui précède. C'est là ce que l'on peut appeler *faire tomber les tons des nues*, & à la manière des *savans ignorans*.

4°. En passant à l'*étranger* d'une manière savante, hardie, mais en même temps délicate, & sans aucun emploi du prétendu genre enharmonique.

Il est bien rare que les grands compositeurs se servent de ces moyens dits *enharmoniques*, si à la portée des plus minces harmonistes, & si opposés à la marche des bons esprits qui dédaignent les jeux de mots, ou qui ne les emploient ou ne les accueillent qu'autant qu'ils joignent à la surprise la finesse & l'agrément.

Les transitions véritables d'un ton à un autre sont beaucoup plus rares qu'on ne croit, même chez les grands compositeurs qu'on taxe de moduler beaucoup.

Il s'y trouve dix transitions de genre contre une de ton : & c'est là ce qui montre leur savoir & leur profonde connoissance *sentimentale* du ton & de son étendue.

Je dis *sentimentale*, parce que cette connoissance du ton n'est pas encore, pour aucun musicien, une véritable science; par la raison que la théorie n'en est pas établie dans leur tête; mais cependant beaucoup d'entr'eux ont le sentiment assez exercé pour distinguer les modulations *négatives* des *positives*, par ce tact, qui les conduit mieux que le raisonnement.

Un ton n'est vraiment assis qu'autant qu'il est établi à l'exclusion de tous les autres.

Le ton principal d'un morceau n'est subordonné à aucun de ceux qui surviennent, mais tous lui sont soumis.

On peut généralement distinguer, dans chaque grande division d'un morceau, un ton principal & dominant; mais ces tons-là même ne sont qu'accessoires à celui dans lequel le morceau est établi.

Le vaisseau du ton flotte parfois d'une manière très-indécise, & semble vouloir aborder vingt endroits différens sans pourtant entrer dans aucun. Prendre alors pour des transitions réelles ces feintes modulations, c'est n'avoir nulle idée du genre chromatique & de l'enharmonique, puisque l'on voit des cordes diatoniques de tons différens dans des cordes qui appartiennent toutes véritablement au même; & des modulations positives dans chacune des modulations négatives & intercalaires qui ne tiennent pas au ton, mais au passage d'un genre à l'autre. (Voyez Moduler.) (*De Momigny.*)

TRANSLATION. C'est, dans nos vieilles musiques, le transport de la signification d'un point à une note séparée par d'autres notes de ce même point. (Voyez Point.) (*J. J. Rousseau.*)

TRANSPOSER, *v. a. & n.* Ce mot a plusieurs sens en musique.

On *transpose* en exécutant, lorsqu'on *transpose* une pièce de musique dans un autre ton que celui où elle est écrite. (Voyez Transposition.)

On *transpose* en écrivant, lorsqu'on note une pièce de musique dans un autre ton que celui où elle a été composée. Ce qui oblige non-seulement à changer la position de toutes les notes dans le même rapport, mais encore à armer la clef différemment, selon les règles prescrites à l'article Clef transposée.

Enfin, l'on *transpose* en solfiant, lorsque, sans avoir égard au nom naturel des notes, on leur en donne de relatifs au ton, au mode dans lequel on chante. (Voyez Solfier.) (*J. J. Rousseau.*)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on transporte un air ou une pièce de musique d'un ton à un autre.

Comme il n'y a que deux modes dans notre musique, composer en tel ou tel ton, n'est autre chose que fixer sur telle ou telle tonique, celui des deux modes qu'on a choisi. Mais comme l'ordre des sons ne se trouve pas naturellement disposé sur toutes les toniques, comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un mode, on corrige ces différences par le moyen des dièses ou des bémols dont on arme la clef, & qui transporte les deux semi-tons de la place où ils étoient, à celle où ils doivent être pour le mode & le ton dont il s'agit. (Voyez Clef transposée.)

Quand on veut donc transposer dans un ton un air composé dans un autre, il s'agit premièrement d'en élever ou abaisser la tonique & toutes les notes d'un ou plusieurs degrés, selon le ton que l'on a choisi, puis d'armer la clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau ton. Tout cela est égal pour les voix; car, en appelant toujours *ut* la tonique du mode majeur, & *la* celle du mode mineur, elles suivent toutes les affections du mode, sans même y songer. (Voyez Solfier.) Mais ce n'est pas pour un symphoniste une attention légère de jouer dans un ton ce qui est noté dans un autre; car, quoiqu'il se guide par les notes qu'il a sous les yeux, il faut que les doigts en sonnent de toutes différentes, & qu'il les altère tout différemment, selon la différente manière dont la clef doit être armée pour le ton noté & pour le ton trans-

posé; de sorte que souvent il doit faire des dièses où il voit des bémols, & *vice versâ*, &c.

C'est, ce me semble, un grand avantage du système de l'auteur de ce Dictionnaire de rendre la musique notée également propre à tous les tons, en changeant une seule lettre. Cela fait qu'en quelque ton qu'on transpose, les instrumens qui exécutent n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la note, sans jamais avoir l'embarras de la *transposition*. (Voyez NOTES.) (*J. J. Rousseau.*)

TRAVAILLER, *v. n.* On dit qu'une partie *travaille* quand elle fait beaucoup de notes & de diminutions, tandis que d'autres parties font des tenues & marchent plus posément. (*J. J. Rousseau.*)

TREIZIÈME. Intervalle qui forme l'octave de la sixte ou la sixte de l'octave. Cet intervalle s'appelle *treizième*, parce qu'il est formé de douze degrés diatoniques, c'est-à-dire, de treize sons. (*J. J. Rousseau.*)

TREMBLEMENT, *s. m.* Agrément d'un chant que les Italiens appellent *trillo*, & qu'on désigne plus souvent en français par le mot *cadence*. (Voyez CADENCE.)

On employoit aussi jadis le terme de *tremblement*, en italien *tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des instrumens à archet, de battre plusieurs fois la note du même coup d'archet, comme pour imiter le *tremblant* de l'orgue. Le nom ni la chose ne sont plus en usage aujourd'hui. (*J. J. Rousseau.*)

TRIADE HARMONIQUE, *s. f.* Ce terme, en musique, a deux sens différens. Dans le calcul, c'est la proportion harmonique; dans la pratique, c'est l'accord parfait majeur qui résulte de cette même proportion, & qui est composé d'un son fondamental, de sa tierce majeure & de sa quinte.

Triade, parce qu'elle est composée de trois termes.

Harmonique, parce qu'elle est dans la proportion harmonique, & qu'elle est la source de toute harmonie. (*J. J. Rousseau.*)

La *triade harmonique* n'est pas la source de toute harmonie, puisqu'elle ne contient que l'accord parfait, & aucun des accords consonnans. Ainsi, c'est à tort que Rousseau en parle en ces termes. Il n'y a de vraie source de toute harmonie que le ton, qui en contient tous les élémens. (*De Momigny.*)

TRIHÉMITON. C'est le nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons *tierce mineure*; ils l'appeloient aussi quelquefois *hémiditon*. (Voyez HEMI ou SEMI.) (*J. J. Rousseau.*)

TRIHÉMITON signifie *intervalle de trois demi-tons.*

TRILL ou TREMBLEMENT. (Voyez CADENCE.) (*J. J. Rousseau.*)

TRIMÈLES. Sorte de nome pour les flûtes, dans l'ancienne musique des Grecs. (*J. J. Rousseau.*)

TRIMÈRES. Nome qui s'exécutoit en trois modes consécutifs; savoir, le phrygien, le dorien & le lydien. Les uns attribuent l'invention de ce nome composé à Sacadas Argien, & d'autres à Clonas Thégéate. (*J. J. Rousseau.*)

TRIO, en italien *terzetto*. Musique à trois parties principales ou récitantes. Cette espèce de composition passe pour la plus excellente, & doit être aussi la plus régulière de toutes. Outre les règles générales du contre-point, il y en a pour le *trio* de plus rigoureuses, dont la parfaite observation tend à produire la plus agréable de toutes les harmonies. Ces règles découlent toutes de ce principe, que, l'accord parfait étant composé de trois sons différens, il faut dans chaque accord, pour remplir l'harmonie, distribuer ces trois sons, autant qu'il se peut, aux trois parties du *trio*. A l'égard des dissonances, comme on ne les doit jamais doubler, & que leur accord est composé de plus de trois sons, c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier, & de bien choisir, outre la dissonance, les sons qui doivent par préférence l'accompagner.

De-là ces diverses règles, de ne passer aucun accord sans y faire entendre la tierce ou la sixte, par conséquent d'éviter de frapper à la fois la quinte & l'octave, ou la quarte & la quinte; de ne pratiquer l'octave qu'avec beaucoup de précaution, & de n'en jamais sonner deux de suite, même entre différentes parties; d'éviter la quarte autant qu'il se peut: car toutes les parties d'un *trio*, prises deux à deux, doivent former des *duo* parfaits. De-là, en un mot, toutes ces petites règles de détail qu'on pratique même sans les avoir apprises, quand on en sait bien le principe.

Comme toutes ces règles sont incompatibles avec l'unité de mélodie, & qu'on n'entendit jamais *trio* régulier & harmonieux avoir un chant déterminé & sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le *trio* rigoureux est un mauvais genre de musique. Aussi ces règles si sévères sont-elles depuis long-temps abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une musique qui ne chante point, quelqu'harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, & quelque peine qu'elle ait coûté à composer.

On doit se rappeler ici ce que j'ai dit au mot DUO. Ces termes *duo* & *trio* s'entendent seulement des parties principales & obligées, & l'on n'y comprend ni les accompagnemens ni les remplissages. De sorte qu'une musique à quatre ou cinq parties, peut n'être pourtant qu'un *trio*.

Les Français, qui aiment beaucoup la multiplication des parties, attendu qu'ils trouvent plus aisément des accords que des chants, non contens des difficultés du *trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *double trio*, dont les parties sont doublées & toutes obligées; ils ont un *double trio* du sieur Duché, qui passe pour un chef-d'œuvre d'harmonie.

(*J. J. Rousseau.*)

Trio. Pourquoi ne faut-il pas, dans le *trio*, frapper *ut sol ut* ou *sol ut sol?*

C'est que la quinte ni la quarte n'étant des consonnances, c'est trop peu pour la variété de ne faire entendre, dans un *trio*, de consonnance que l'octave.

Cela seul auroit dû ouvrir les yeux sur la fausseté de la théorie qui met la quinte directe ou renversée au nombre des consonnances. Mais on les a trop fascinés pour les ramener ainsi à la vérité par une conséquence qui n'est tirée naturellement que par celui qui connoît les vrais principes, & non par ceux qui sont fortement imbus de l'erreur qui les en détourne.

Comment J. J. Rousseau peut-il dire que les règles du *trio* sont incompatibles avec l'*unité de la mélodie?* Pour raisonner ainsi, il faut ne voir d'*unité de mélodie* que dans le *solo*, & alors c'est un chant continuellement principal & dominant dans la même partie que l'on veut désigner par ces mots. Mais l'unité de mélodie que réclament la logique musicale & les vrais principes du bon & du beau, ne consiste pas à renfermer perpétuellement & exclusivement le chant principal dans une seule & unique partie, mais à soumettre toutes les mélodies accessoires à la principale, qui peut à volonté passer dans différentes parties ou rester dans la même, selon le genre de morceau que l'on traite.

L'unité de mélodie s'oppose à ce que les trois chants d'un *trio* fassent chacun un tout séparé; mais elle ne défend pas à ces trois parties d'exister ensemble. L'art d'en faire un tout plein d'*unité* ou de *variété* est même un des principaux mérites du compositeur. Mais pour que ces parties ne dérogent point aux lois de l'unité, il n'est pas nécessaire qu'elles soient continuellement asservies à l'une d'elles; il faut au contraire qu'elles aient le plus d'indépendance qu'il est possible d'acorder avec l'unité, car c'est là ce qui constitue le vrai *trio*.

Les compositeurs médiocres ne peuvent pas faire de bons *terzetti* & de bons *quartetti;* leur *trio* & leur quatuor n'ont qu'une seule partie principale chacun, qui les accompagne comme un laquais suit son maître.

Le *trio* pour le piano est en vogue, avec juste raison; parce que cet instrument, étant un orchestre à lui seul, donne beaucoup de facilité aux trois parties obligées du *trio*, & un fond d'harmonie difficile à conserver toujours assez plein entr'elles, quand elles jouissent de toute la liberté d'un dialogue qui se croise sans cesse; & surtout alors qu'elles doivent à la fois être accessoires & principales.

Les meilleurs ouvrages de M. Van-Beethoven sont peut-être ses *trios* pour le piano & deux autres instrumens. Ces derniers sont, presque toujours, le violon & le violoncelle, comme les plus faciles à réunir & les plus propres à remplir convenablement cet objet.

Mozart & Haydn ont fourni dans ce genre plusieurs modèles à jamais admirables.

M. Hummel a écrit plusieurs *trios*, mais il en a surtout un, en *mi* ♭ majeur, qui le classe d'une manière très-distinguée parmi les compositeurs pianistes.

La *bourgeoisie musicale* connoît plus le *trio* de Razetti en *fa*, que ceux des grands maîtres, qui sont encore trop au-dessus de la portée des amateurs médiocres.

La reconnoissance me fait un devoir de ne pas terminer cet article sans parler de l'élégance & de l'énergie avec laquelle madame de Lanoue exécute mon *trio* de piano en *ut* mineur (œuvre 22), accompagnée de son mari, véritable amateur, & de M. Vidal, violon plein d'habileté, de délicatesse & d'esprit.

Madame Céleste Boucher & M. Alexandre Boucher, son époux, sont les premiers qui, par leurs rares talens réunis, ont fait goûter ce *trio*, dont ils rendent le grandiose & la noblesse avec cette largeur de style qui caractérise les grands artistes. (*De Momigny.*)

TRIPLE, *adj.* Genre de mesure dans laquelle les mesures, les temps ou les aliquotes des temps se divisent en trois parties égales.

On peut réduire à deux classes générales ce nombre infini de mesures *triples* dont Bononcini, Lorenzo, & Brossard après eux, ont surchargé, l'un son *Musico pratico*, l'autre ses *Alberi musicali*, & le troisième son Dictionnaire. Ces deux classes sont la mesure ternaire ou à trois temps, & la mesure binaire dont les temps sont divisés en raison sous-triple.

Nos anciens musiciens regardoient la mesure à trois temps comme beaucoup plus excellente que la binaire, & lui donnoient, à cause de cela, le nom de *mode parfait*. Nous avons expliqué aux mots Mode, Temps, Prolation, les différens signes dont ils se servoient pour indiquer ces mesures selon les diverses valeurs des notes qui les remplissoient; mais quelles que fussent ces notes, dès que la mesure étoit *triple* ou parfaite, il y avoit toujours une espèce de note qui, même sans point, remplissoit exactement une mesure, & se subdivisoit en trois notes égales, une pour chaque temps. Ainsi, dans la *triple parfaite*, la brève ou carrée valoit, non deux, mais trois semi-brèves ou rondes; & ainsi des autres espèces de mesures *triples*. Il y avoit pourtant un cas d'exception; c'étoit lorsque cette brève étoit immédiatement précédée & suivie d'une semi-brève; car alors les deux ensemble ne faisant qu'une mesure juste, dont la semi-brève valoit

un temps, c'étoit une nécessité que la brève n'en valût que deux; & ainsi des autres mesures.

C'est ainsi que se formoient les temps de la mesure *triple*: mais quant aux subdivisions de ces mêmes temps, elles se faisoient toujours selon la raison sous-double, & je ne connois point d'ancienne musique où les temps soient divisés en raison *sous-triple*.

Les Modernes ont aussi plusieurs mesures à trois temps, de différentes valeurs, dont la plus simple se marque par un trois, & se remplit d'une blanche pointée, faisant une noire pour chaque temps. Toutes les autres sont des mesures appelées *doubles*, à cause que leur signe est composé de deux chiffres. (Voyez Mesure.)

La seconde espèce de *triple* est celle qui se rapporte, non au nombre des temps de la mesure, mais à la division de chaque temps en raison *sous-triple*. Cette mesure est, comme je viens de le dire, de moderne invention, & se subdivise en deux espèces, mesure à deux temps & mesure à trois temps, dont celles-ci peuvent être considérées comme des mesures doublement *triples*; savoir, 1°. par les trois temps de la mesure; & 2°. par les trois parties égales de chaque temps. Les *triples* de cette dernière espèce s'expriment toutes en mesures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les mesures *triples* en usage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne sont plus guère usitées.

I. *Triples* de la première espèce, c'est-à-dire, dont la mesure est à trois temps, & chaque temps divisé en raison sous-double.

*3, $\frac{*3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{*3}{16}$.

II. *Triples* de la deuxième espèce, c'est-à-dire, dont la mesure est à deux temps, & chaque temps divisé en raison *sous-triple*.

$\frac{*6}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{*12}{16}$.

Ces deux dernières mesures se battent à quatre temps.

III. *Triples* composées, c'est-à-dire, dont la mesure est à trois temps, & chaque temps encore divisé en trois parties égales.

$\frac{*9}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{*9}{16}$.

Toutes ces mesures *triples* se réduisent encore plus simplement à trois espèces, en ne comptant pour telles que celles qui se battent en trois temps, savoir, la *triple* de blanches, qui contient une blanche par temps, & se marque ainsi $\frac{3}{2}$.

La *triple* de noires, qui contient une noire par temps, & se marque ainsi $\frac{3}{4}$.

Et la *triple* de croches, qui contient une croche par temps ou une noire pointée par mesure, & se marque ainsi $\frac{3}{8}$. (*J. J. Rousseau.*)

Triple. J'ai déjà fait observer que l'expression de *triple* ne devoit être appliquée qu'aux mesures qui en contiennent trois simples & ternaires, telles que celle à neuf huitièmes de rondes, qu'on désigne par $\frac{9}{8}$, parce qu'elle contient trois mesures à trois huitièmes de ronde, qu'on nomme *trois huit*, & qu'on marque par $\frac{3}{8}$. (Voyez Mesure.) (*De Momigny.*)

TRIPLÉ, *adj.* Un intervalle *triplé* est celui qui est porté à la triple octave. (Voyez Intervalle.)

TRIPLUM. C'est le nom que l'on donnoit à la partie la plus aiguë dans les commencemens du contre point. (*J. J. Rousseau.*)

TRITE, *s. f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faisoient les Anciens, la troisième corde du tétracorde, c'est-à-dire, la seconde en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différens tétracordes, il auroit dû y avoir autant de *trites*; mais ce nom n'étoit en usage que dans les trois tétracordes aigus. Pour les deux graves, voyez Parhypate.

Ainsi il y avoit *trite* hyperboléon, *trite* diézeugménon, & *trite* synnéménon. (Voyez Système & Tétracorde.)

Boèce dit que, le système n'étant encore composé que de deux tétracordes conjoints, on donna le nom de *trite* à la cinquième corde, qu'on appeloit aussi *paramèse*, c'est-à-dire, à la seconde corde en montant du tétracorde; mais que, Lychaon Samien ayant inséré une nouvelle corde entre la sixième ou *paranète* & la *trite*, celle-ci garda le seul nom de *trite* & perdit celui de *paramèse*, qui fut donné à cette nouvelle corde. Ce n'est pas là tout-à-fait ce que dit Boèce; mais c'est ainsi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre. (*J. J. Rousseau.*)

TRITON. Intervalle dissonant composé de trois tons, deux majeurs & un mineur, & qu'on peut appeler *quarte superflue*. (Voyez Quarte.) Cet intervalle est égal, sur le clavier, à celui de la fausse-quinte: cependant les rapports numériques n'en sont point égaux, celui du *triton* n'étant que de 32 à 45; ce qui vient de ce qu'aux intervalles égaux, de part & d'autre, le *triton* n'a plus qu'un ton majeur, au lieu de deux semi-tons majeurs qu'a la fausse-quinte. (Voyez Fausse-quinte.)

Mais la plus considérable différence de la fausse-quinte & du *triton* est que celui-ci est une dissonance majeure, que les parties sauvent en s'éloignant; & l'autre une dissonance mineure, que les parties sauvent en s'approchant.

L'accord du *triton* n'eſt qu'un renverſement de l'accord ſenſible dont la diſſonance eſt portée à la baſſe. D'où il ſuit que cet accord ne doit ſe placer que ſur la quatrième note du ton, qu'il doit s'accompagner de ſeconde & de ſixte, & ſe ſauver de la ſixte. (Voyez SAUVER.) (*J. J. Rouſſeau.*)

TROMPE. Cor de chaſſe.

TROMPE DE BÉARN. (Voyez GUIMBARDE.)

TROMPETTE. Inſtrument à vent, fort retentiſſant, compoſé de deux canaux ou branches de cuivre qui portent le vent, & d'un pavillon beaucoup moins grand que celui du cor de chaſſe. Il ſe joue au moyen d'un bocal. La *trompette* eſt un corps ſonore qui eſt une octave plus aiguë que le cor.

Il y a pluſieurs ſortes de *trompettes*, ſans compter les jeux de l'orgue, qui portent ce nom, & la corde de la vielle, à laquelle on l'applique auſſi.

La *trompette* marine ne reſſemble nullement à la *trompette* de cuivre proprement dite. C'eſt un inſtrument groſſier, qui a un manche fort long, & une ſeule corde à boyau fort groſſe, montée ſur un chevalet fixé d'un côté & mobile de l'autre. On preſſe cette corde avec le pouce, tandis qu'on la fait réſonner avec l'archet.

TYMPANON. (Voyez PSALTERIUM.)

TYPE DE LA MUSIQUE. Le *type* naturel & parlant de la muſique eſt la réſonnance du corps ſonore; puiſqu'il contient le ſacré quaternaire *ut ut ſol ut* très-juſte, & même 5 & 6. Si cette ré-
1 2 3 4
ſonnance ſe brouille avec les intonations & les intervalles de la muſique à 7, parce que le ſeptième de la corde donne un *ſi* ♭ trop bas, cela n'empêche pas d'y trouver ce qui précède conforme au vrai ſyſtème, qui eſt le ſeul pratiqué, parce qu'il eſt le ſeul praticable, notre organiſation nous empêchant d'en ſortir.

Mais *ut* nous conduiſant à *ſi* ♭, & *ſi* ♭ nous donnant le ton de *fa*, nous ſommes obligés de partir de *ſol* pour avoir le ton d'*ut*. C'eſt donc le corps ſonore, nommé *ſol*, qui fournit le ſyſtème muſical en *ut*.

De plus, comme la réſonnance du corps ſonore n'eſt pas entendue également bien par toutes les oreilles, & qu'elle ne fait entendre clairement aux plus exercées que *ſol ſol ré ſol ſi ré fa ſol la ſi*, l'*ut*
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
& le *mi* 13, échappant preſque toujours; & que, ſaisît-on cet *ut* & ce *mi*, cela ne donneroit encore que le genre diatonique, on a recours au monocorde qui fournit par ſes diviſions les cordes des trois genres.

Il eſt bien fâcheux que les aliquotes $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{11}$ $\frac{1}{13}$ donnent de faux intervalles; car il eût été extrêmement ſatisfaiſant de ne trouver dans la réſonnance du corps ſonore & dans le monocorde, que des intonations *typiques* du ſyſtème muſical. Mais il eſt évident que la nature n'a pas voulu nous donner ce ſyſtème en entier dans l'une ou l'autre de ces deux choſes, mais nous fournir ſeulement les moyens néceſſaires pour trouver les intervalles, leſquels ſortent tous de la proportion double 1 2 qui donne l'octave, & de 3 4 qui donne la quarte, ou de 2 3 qui donne la quinte. (Voyez mes articles HARMONIE, HARMONIQUES, & mon SYSTÈME.)

Cependant, ſi l'on fait abſtraction des fauſſes intonations qu'il faut rectifier, la diviſion du monocorde nous fournit le ſyſtème en entier, ainſi qu'on peut le voir dans le tableau de la page 488 de ce volume. (*De Momigny.*)

U.

UNISSON, *s. m.* Union de deux sons qui sont au même degré, dont l'un n'est ni plus grave ni plus aigu que l'autre, & dont l'intervalle étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux cordes sont de même matière, égales en longueur, en grosseur, & également tendues, elles seront à l'*unisson*. Mais il est faux de dire que deux sons à l'*unisson* se confondent parfaitement, & aient une telle indentité que l'oreille ne puisse les distinguer; car ils peuvent différer de beaucoup quant au timbre & quant au degré de force. Une cloche peut être à l'*unisson* d'une corde de guitare, une vielle à l'*unisson* d'une flûte, & l'on n'en confondra point les sons.

Le zéro n'est pas un nombre, ni l'*unisson* un intervalle; mais l'*unisson* est à la série des intervalles, ce qu'est le zéro des nombres; c'est le terme d'où ils partent, c'est le point de leur commencement.

Ce qui constitue l'*unisson*, c'est l'égalité du nombre des vibrations faites en temps égaux par deux sons. Dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces vibrations, il y a intervalle entre les sons qui les donnent. (Voyez CORDE & VIBRATION)

On s'est beaucoup tourmenté pour savoir si l'*unisson* étoit une consonnance. Aristote prétend que non; Muris assure que si, & le P. Mersenne se range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *consonnance*, je ne vois pas quelle dispute il peut y avoir là-dessus. Si l'on n'entend par ce mot *consonnance* qu'une union de deux sons agréables à l'oreille, l'*unisson* sera consonnance assurément; mais si l'on y ajoute de plus une différence du grave à l'aigu, il est clair qu'il ne le sera pas.

Une question plus importante, est de savoir quel est le plus agréable à l'oreille, de l'*unisson* ou d'un intervalle consonnant, tel, par exemple, que l'octave ou la quinte. Tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'harmonie, préferent l'accord des consonnances à l'identité de l'*unisson*; mais tous ceux qui, sans habitude de l'harmonie, n'ont, si j'ose parler ainsi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire: l'*unisson* seul leur plaît, ou tout au plus l'octave; tout autre intervalle leur paroît discordant: d'où il s'ensuivroit, ce me semble, que l'harmonie la plus naturelle, & par conséquent la meilleure, est à l'*unisson*. (Voyez HARMONIE.)

C'est une observation connue de tous les musiciens, que celle du frémissement & de la résonnance d'une corde, au son d'une autre corde montée à l'*unisson* de la première ou même à son octave, ou même à l'octave de sa quinte, &c.

Voici comme on explique ce phénomène.

Le son d'une corde A met l'air en mouvement. Si une autre corde B se trouve dans la sphère du mouvement de cet air, il agira sur elle. Chaque corde n'est susceptible, dans un temps donné, que d'un certain nombre de vibrations. Si les vibrations dont la corde B est susceptible, sont égales en nombre à celles de la corde A, l'air ébranlé par l'une agissant sur l'autre, & la trouvant disposée à un mouvement semblable à celui qu'il a reçu, le lui communique. Les deux cordes marchant ainsi de pas égal, toutes les impulsions que l'air reçoit de la corde A, & qu'il communique à la corde B, sont coïncidentes avec les vibrations de cette corde, & par conséquent augmenteront son mouvement, loin de le contrarier: ce mouvement, ainsi successivement augmenté, ira bientôt jusqu'à un frémissement sensible. Alors la corde B rendra du son; car toute corde sonore qui frémit, sonne, & ce son sera nécessairement à l'*unisson* de celui de la corde A.

Par la même raison l'octave aiguë frémira & résonnera aussi, mais moins fortement que l'*unisson*; parce que la coïncidence des vibrations, & par conséquent l'impulsion de l'air, y est moins fréquente de la moitié; elle l'est encore moins dans la douzième ou quinte redoublée, & moins dans la dix-septième ou tierce majeure triplée, dernière des consonnances qui frémisse & résonne sensiblement & directement: car quant à la tierce mineure & aux sixtes, elles ne résonnent que par combinaison.

Toutes les fois que les nombres des vibrations dont deux cordes sont susceptibles en temps égal sont commensurables, on ne peut douter que le son de l'une ne communique à l'autre quelqu'ébranlement par l'aliquote commune; mais cet ébranlement n'étant plus sensible au-delà des quatre accords précédens, il est compté pour rien dans tout le reste. (Voyez CONSONNANCE.)

Il paroît, par cette explication, qu'un son n'en fait résonner un autre qu'en vertu de quelque *unisson*; car un son quelconque donne toujours l'*unisson* de ses aliquotes; mais comme il ne sauroit donner l'*unisson* de ses multiples, il s'ensuit qu'une corde sonore en mouvement n'en peut jamais faire résonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont M. Rameau tire l'origine du mode mineur. (*J. J. Rousseau.*)

UNISSON. Quand Rousseau veut que l'*unisson* soit l'harmonie la meilleure, il parle plus en barbare, en sauvage, qu'en philosophe. Une des méprises de la philosophie de certains écrivains est de prendre les modèles de l'espèce humaine dans ce qu'elle a de plus brute, de plus bête, & par conséquent de moins homme; supposant, très-mal-à-propos, que

l'éducation corrompt nos facultés naturelles au lieu de les perfectionner, parce qu'ils ne considèrent la société que dans les vices qui tendent à la dissoudre, & la science que dans les erreurs qui l'obscurcissent.

Ce qui fait aimer l'harmonie & préférer l'octave à l'*unisson*, & la sixte à l'octave, ce n'est pas une détérioration de notre oreille ou de notre ame; ce n'est point un raffinement vicieux; mais c'est un perfectionnement véritable, lequel nous permet d'apercevoir plusieurs objets à la fois, & de n'y sentir qu'un tout, quand ces objets réunissent l'*unité* à la *variété*.

Il faut avoir un préjugé bien grossier, bien antimusical dans l'esprit, pour insinuer, comme le fait Rousseau, que c'est par un *préjugé de l'oreille* que l'on préfère l'octave à l'*unisson*.

L'oreille n'est pas susceptible de préjugés; c'est une balance comme le jugement, & une balance que la réalité seule peut tenir en équilibre ou faire pencher d'un côté ou de l'autre. (Voy. Unité de mélodie.)

(*De Momigny.*)

UNISSONI. Ce mot italien, écrit tout au long ou en abrégé dans une partition sur la portée vide du second violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie du premier; & ce même mot, écrit sur la portée vide du premier violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie du chant.

(*J. J. Rousseau.*)

UNITÉ. C'est le premier des deux grands principes sur lesquels repose l'harmonie, non-seulement dans la musique & dans tous les arts, mais dans l'Univers lui-même.

Sans *unité*, il n'est point de son, point d'accord, point de cadence ou de proposition, point de phrase, point de période, point de morceau.

C'est par l'*unité* & la *variété* que tout se juge dans les arts & dans chacune de leurs parties. Ce sont les deux balances dont l'homme de génie doit faire un continuel usage: *suis-je assez un*, *suis-je assez varié*, sont les deux interpellations que le musicien, le peintre & le poëte doivent s'adresser à eux-mêmes.

(*De Momigny.*)

UNITÉ de mélodie. Tous les beaux-arts ont quelque *unité* d'objet, source du plaisir qu'ils donnent à l'esprit: car l'attention partagée ne se repose nulle part, & quand deux objets nous occupent, c'est une preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait. Il y a, dans la musique, une *unité* successive qui se rapporte au sujet, & par laquelle toutes les parties, bien liées, composent un seul tout, dont on aperçoit l'ensemble & tous les rapports.

Mais il y a une autre *unité* d'objet plus fine, plus simultanée, & d'où naît, sans qu'on y songe, l'énergie de la musique & la force de ses expressions.

Lorsque j'entends chanter nos pseaumes à quatre parties, je commence toujours par être saisi, ravi de cette harmonie pleine & nerveuse; & les premiers accords, quand ils sont entonnés bien juste, m'émeuvent jusqu'à frissonner. Mais à peine en ai-je écouté la suite pendant quelques minutes, que mon attention se relâche, le bruit m'étourdit peu à peu; bientôt il me lasse, & je suis enfin ennuyé de n'entendre que des accords.

Cet effet ne m'arrive point quand j'entends de bonne musique moderne, quoique l'harmonie en soit moins vigoureuse; & je me souviens qu'à l'Opéra de Venise, loin qu'un bel air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractère des deux musiques, dont l'une n'est seulement qu'une suite d'accords, & l'autre est une suite de chant. Or, le plaisir de l'harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, & la jouissance des sens est toujours courte; la satiété & l'ennui la suivent de près: mais le plaisir de la mélodie & du chant est un plaisir d'intérêt & de sentiment qui parle au cœur, & que l'artiste peut toujours soutenir & renouveler à force de génie.

La musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt & l'attention. Mais comment, dans nos systèmes d'accords & d'harmonie, la musique s'y prendra-t-elle pour chanter? Si chaque partie a son chant propre, tous ces chants, entendus à la fois, se détruiront mutuellement, & ne feront plus de chant; si toutes les parties font le même chant, l'on n'aura plus d'harmonie, & le concert sera tout à l'unisson.

La manière dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie, a levé cette difficulté sans la voir, & en a même tiré avantage, est bien remarquable. L'harmonie, qui devroit étouffer la mélodie, l'anime, la renforce, la détermine: les diverses parties, sans se confondre, concourent au même effet; & quoique chacune d'elles paroisse avoir son chant propre, de toutes ces parties réunies on n'entend sortir qu'un seul & même chant. C'est là ce que j'appelle *unité de mélodie*.

Voici comment l'harmonie concourt elle-même à cette *unité*, loin d'y nuire. Ce sont nos modes qui caractérisent nos chants, & nos modes sont fondés sur notre harmonie. Toutes les fois donc que l'harmonie renforce ou détermine le sentiment du mode & de la modulation, elle ajoute à l'expression du chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'art du compositeur est donc, relativement à l'*unité de mélodie*, 1°. quand le mode n'est pas assez déterminé par le chant, de le déterminer mieux par l'harmonie; 2°. de choisir & tourner ses accords de manière que le son le plus saillant soit toujours celui qui chante, & que celui qui fait le mieux sortir soit

à la basse; 3°. d'ajouter à l'énergie de chaque passage par des accords durs si l'expression est dure, & doux si l'expression est douce; 4°. d'avoir égard, dans la tournure de l'accompagnement, au forte-piano de la mélodie; 5°. enfin, de faire en sorte que le chant des autres parties, loin de contrarier celui de la partie principale, le soutienne, le seconde, & lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la musique vient toute de l'harmonie, donne l'exemple d'un même intervalle qu'il appelle un même chant, lequel prend des caractères tout différens, selon les diverses manières de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vu qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver; car dans tous les exemples qu'il donne, l'accompagnement de la basse ne sert qu'à déterminer le chant. Un simple intervalle n'est pas un chant; il ne devient chant que quand il a sa place assignée dans le mode; & la basse, en déterminant le mode & le lieu du mode qu'occupe cet intervalle, détermine alors cet intervalle à être tel ou tel chant; de sorte que si, par ce qui précède l'intervalle dans la même partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans sa modulation, je soutiens qu'il aura son effet sans aucune basse: ainsi l'harmonie n'agit, dans cette occasion, qu'en déterminant la mélodie à être telle ou telle, & c'est purement comme mélodie que l'intervalle a différentes expressions, selon le lieu du mode où il est employé.

L'*unité de mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux mélodies à la fois, mais non pas que la mélodie ne passe jamais d'une partie à l'autre; au contraire, il y a souvent de l'élégance & du goût à ménager à propos ce passage, même du chant à l'accompagnement, pourvu que la parole soit toujours entendue. Il y a même des harmonies savantes & bien ménagées, où la mélodie, sans être aucune partie, résulte seulement de l'effet du tout.

Il faudroit un Traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *duo*, *trio*, *quatuor*, aux chœurs, aux pièces de symphonie. Les hommes de génie en découvriront suffisamment l'étendue & l'usage, & leurs ouvrages en instruiront les autres. Je conclus donc, & je dis que, du principe que je viens d'établir, il s'ensuit, premièrement que toute musique qui ne chante point est ennuyeuse, quelqu'harmonie qu'elle puisse avoir; secondement, que toute musique où l'on distingue plusieurs chants simultanés est mauvaise, & qu'il en résulte le même effet que de deux ou plusieurs discours prononcés à la fois sur le même ton. Par ce jugement, qui n'admet nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penser de ces merveilleuses musiques où un air sert d'accompagnement à un autre air.

C'est dans ce principe de l'*unité de mélodie*, que les Italiens ont senti & suivi sans le connoître, mais que les Français n'ont ni connu ni suivi; c'est, dis-je, dans ce grand principe que consiste la différence essentielle des deux musiques; & c'est, je crois, ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention, si toutefois la chose est possible.

Lorsque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le proposer, en essayer l'application par moi-même: cet essai produisit le *Devin du Village*; après le succès, j'en parlai dans ma *Lettre sur la Musique française*. C'est aux maîtres de l'art à juger si le principe est bon, & si j'ai bien suivi les règles qui en découlent. (*J. J. Rousseau.*)

Unité de mélodie. Qu'est-ce que cette prétendue découverte de Rousseau concernant l'*unité de mélodie?* Ne savoit-on pas, avant lui, que l'accompagnement devoit accompagner le chant, & non le chant accompagner l'accompagnement?

Ne savoit on pas que l'on n'ajoutoit des accompagnemens à une mélodie que pour la faire mieux ressortir, & non pour lui faire la guerre ou lui susciter des rivales?

Il faut s'entendre une bonne fois sur la surcharge des accompagnemens qui étouffent le chant, & sur la rivalité mal-entendue des parties, qui met la *duplicité* à la place de la *variété*.

D'abord tout est surcharge pour les oreilles qui n'ont aucune espèce de culture.

Il faut même déjà un degré d'attention dont ne sont pas susceptibles ceux qui n'ont jamais entendu aucun morceau de musique, pour suivre la série de sons dont se compose le moindre petit air.

L'octave ajoutée à cette mélodie sera donc déjà, pour ces brutes, une surcharge incommode; & c'est à ce degré qu'au nom philosophique & mystérieux de la nature, Rousseau, dans son habit d'Arménien, veut nous faire redescendre; prétendant, à l'article Unisson, que si nous n'avions *nul préjugé dans l'oreille*, on nous verroit préférer l'unisson à l'octave, & même à tout ce que l'harmonie a de ravissant.

Faut-il s'abstenir de l'octave ou s'y borner?

Si l'on réveilloit les anciens Grecs pour les faire répondre à cette question, ils diroient sans doute, après qu'on la leur auroit expliquée, que l'antiphonie est le *nec plus ultrà* de l'harmonie. Mais si l'on s'adresse aux Italiens, aux Allemands, & même aux Français exercés de nos jours, ce ne sera plus à l'octave ou à la tierce même, ce ne sera plus à trois ou quatre parties qu'ils fixeront les limites de la non-surcharge des accompagnemens; ils étendront ces limites à toutes les parties que renferme l'orchestre le plus complet, pourvu que ce soit au signal du génie & de l'expérience que ces parties s'agitent toutes à la fois par des évolutions semblables ou par des mouvemens contrastés.

Ces jugemens, tous francs, tous fondés, sont

donc relatifs non au degré de préjugé de l'oreille, mais au degré de son perfectionnement véritable.

C'est l'exercice qui nous apprend à voir plus loin & plus d'objets à la fois d'un point à l'autre, sans les confondre ; & cet exercice n'est pas un *préjugé dans nos yeux* ni de nos yeux.

Demandez à l'homme brut & inexercé combien la période doit réunir d'idées ; il vous répondra : deux au plus. Faites la même question à Descartes ou à Bossuet, la réponse sera toute différente.

Or, est-ce un vice de l'esprit de Bossuet qui lui fait grouper avec tant d'ordre un si grand nombre d'idées dans sa noble & vaste période ? est-ce un préjugé du nôtre qui nous les fait admirer ? Or, ce qui fait que l'esprit permet d'agrandir le tableau de la pensée, est aussi ce qui fait que l'oreille permet d'étendre celui de l'harmonie simultanément & successivement, & tout cela n'est point un préjugé, ni une détérioration de la nature opérée par la civilisation, mais un développement plus grand de nos facultés, qui, bien qu'étranger au sauvage & à l'homme inculte, n'en est pas moins naturel.

Cette harmonie, insultée à son article par Rousseau le sauvage, comme il a insulté les Français chez eux ; cette harmonie qui n'étoit qu'une invention barbare, digne des Goths & des Vandales, sous le nom d'*unité de mélodie*, n'est plus, aux yeux de Rousseau le civilisé, une mère qui étouffe son enfant le plus spirituel & le plus intéressant, la mélodie ; c'est elle, au contraire, qui l'anime, le fortifie & ajoute à l'expression saillante des traits de son visage.

Au mot d'*unité de mélodie*, les parties se réunissent sans se confondre ; & quoique chaque partie ait son chant, tous ces chants n'en forment plus qu'un, & c'est là ce que Jean-Jacques appelle *unité de mélodie*, mot qu'il a trouvé pour se contredire d'une façon moins ouverte, & faire de justes réparations à l'harmonie sans avoir l'air de la moins mépriser.

Rousseau ne haïssoit pas l'harmonie, mais il haïssoit Rameau en elle, parce que Rameau faisoit connoître combien Rousseau étoit éloigné de bien posséder cette harmonie.

Il ne dit donc du mal de l'harmonie que pour rabaisser Rameau & s'absoudre de n'être pas plus grand musicien, & il n'exalte tant la mélodie que pour rehausser le prix de celle de son *Devin du Village*. Tout cela est naturel, mais non philosophique.

Mais, malgré toute sa logique, Rousseau ne voit pas qu'il confond ici l'*unité de musique* avec l'*unité de mélodie*.

Il n'y a pas dans ce tout, formé par la réunion des parties, plus d'*unité de mélodie* qu'il n'y a d'*unité de partie* ; car, chaque partie ayant son chant, il est évident qu'il n'y a point d'*unité* de chant, mais pluralité, quoique parmi ces chants il y en ait un dominant. Donc il n'y a point d'*unité de mélodie*, mais *unité de musique*, parce que tous ces chants réunis ne forment point deux musiques, mais une seule.

Maintenant que Rousseau a purifié l'harmonie par le nom d'*unité de mélodie*, il ose même prononcer ce nom avec éloge ; car il dit :

« Voici comment l'harmonie concourt elle même » à cette *unité*, loin d'y nuire. »

Le lecteur doit noter que c'est à l'article UNITÉ DE MÉLODIE que Rousseau parle ainsi, tandis qu'à l'article UNISSON il veut chasser, en vrai sauvage, jusqu'à l'*octave*.

« Ce sont nos modes qui caractérisent nos chants, » & nos modes sont fondés sur notre harmonie. »

Il y a malice, subtilité ou ignorance dans ceci. Subtilité, si Rousseau prétend insinuer que nos chants sont d'une nature différente de celle des chants qui étoient fondés sur les modes anciens, & qu'enfans de l'harmonie ils ont besoin de leur mère pour les soutenir. Ignorance, si Rousseau croit véritablement à cette différence de nature, & s'il pense en même temps que notre mélodie soit inséparable de l'harmonie, puisqu'on l'en sépare aux mêmes conditions que celle des Grecs, savoir, celles d'être composée sans compter sur le secours d'aucune autre partie.

Rousseau, qui repoussoit tant l'harmonie, l'accueille maintenant d'une manière qui surprend, quand il dit : « L'*unité de mélodie* exige bien qu'on n'entende » jamais deux mélodies à la fois, mais non pas que » la mélodie ne passe jamais d'une partie à l'autre ; » au contraire, il y a souvent de l'élégance & du » goût à ménager à propos ce passage, même du » chant à l'accompagnement, pourvu que la parole » soit toujours entendue. Il y a même des harmonies » savantes & bien ménagées, où la mélodie, sans » être dans aucune partie, résulte seulement de l'effet » du tout. »

O Rousseau ! vous voyez bien que toutes vos déclamations de sauvage tombent *par vous-même*, ou d'*elles-mêmes* ; car, qui a jamais prétendu que du barbouillage harmonique ou mélodique fût quelque chose de bon ?

Quand on parle de l'éloquence, ce n'est point du pathos & de l'emphase dont on fait l'éloge ; quand on parle d'harmonie, ce n'est point de l'entassement bruyant & confus des parties dont il est question, c'est de tout ce qu'elle a de plus pur, de mieux disposé & d'un effet plus agréable, plus puissant & plus magique.

Rameau n'a rien dit & n'a rien pu dire autre chose que cela ; parce qu'il étoit trop grand musicien pour ne pas sentir ces vérités incontestables, au moins aussi bien que Rousseau, qui avoit cependant, plus que Rameau, le talent précieux de les exprimer.

(*De Momigny.*)

UNIVOQUE, *adj.* Les consonnances *univoques*

ſont l'octave & ſes répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolomée fut le premier qui les appela ainſi. (*J. J. Rouſſeau.*)

UNIVOQUE. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) J'appelle *partie univoque* celle qui ne fait l'office que d'une ſeule voix, ou qui ſe renferme ſtrictement dans les limites naturelles d'une ſeule partie.

Dans la cadence *ſol ſi ré fa — ſol ut mi*, ſi une partie ne fait que *fa mi*, ou *ré ut*, ou *ſi ut*, ou *ſol ut*, ou *ſol ſol*, alors elle eſt *univoque*. Si, au contraire, elle fait *ré fa mi ut*, elle devient bivoque, puiſqu'elle fait l'ouvrage de deux voix.

Si elle fait *ſi ré fa — mi ut*, elle eſt trivoque, puiſque *ſi ré fa* appartiennent chacun à une voix différente. (Voyez POLIVOQUE.) (*De Momigny.*)

UPINGE. Sorte de chanſon conſacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez CHANSON.)

UT. La première des ſix ſyllabes de la gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre C.

Par la méthode des tranſpoſitions, on appelle toujours *ut* la tonique des modes majeurs & la médiante des modes mineurs. (Voy. GAMME & TRANSPOSITION.)

Les Italiens trouvant cette ſyllabe *ut* trop ſourde, lui ſubſtituent, en ſolfiant, la ſyllabe *do*.

(*J. J. Rouſſeau.*)

UT. Dans le ſyſtème hexacordal de Gui d'Arezzo, ſurnommé l'*Arétin*, le mot *ut* répond, 1°. à *ſol*, 2°. à *ut* lui-même, & 3°. à *fa*.

S'il en faut croire M. Poinſinet de Sivry,

UT vient du The*ut*, ou The*ut*atès des Celtes, ou du Thou*t* des Egyptiens, qui répond à Saturne.
RÉ d'Arès, qui répond à Mars.
MI d'Og-*mi*, qui déſigne Mercure.
FA de *fa*, mot arabe qui ſignifie *bouche* & *entrée*, & par extenſion *Vénus*, qui eſt l'entrée à la vie.
SOL eſt le ſoleil.

Cette note *ſol* eſt auſſi la lumière de mon Syſtème, relativement à la manière d'interpréter la réſonnance du corps ſonore.

ſol	*ſol*	*ré*	*ſol*	*ſi*	*ré*	*fa*	*ſol*	*la*,	&c.
1	2	3	4	5	6	7	8	9	

LA répond à la *lune*; *la*, étant l'article par excellence chez les Celtes, & la lune le ſeul grand aſtre de la nuit, du moins à nos yeux, comme le ſoleil le ſeul grand aſtre du jour.

Se non è vero, ben trovato.

(*De Momigny.*)

V.

V. Cette lettre majuscule sert à indiquer les parties du violon; & quand elle est double VV, elle marque que le premier & le second sont à l'unisson.

VALEUR DES NOTES. Outre la position des notes, qui en marque le ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le temps, c'est-à-dire, qui détermine la *valeur de la note*.

C'est à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures, vers l'an 1330; car les Grecs n'avoient point d'autre *valeur de notes* que la quantité des syllabes, ce qui seul prouveroit qu'ils n'avoient pas de musique purement instrumentale. Cependant le P. Mersenne, qui avoit lu les ouvrages de Muris, assure n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion, &, après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui. De plus, l'examen des manuscrits du quatorzième siècle, qui sont à la bibliothèque du Roi, ne porte point à juger que les diverses figures de notes qu'on y trouve fussent de si nouvelle institution. Enfin, c'est une chose difficile à croire, que durant trois cents ans & plus, qui se sont écoulés entre Gui Arétin & Jean de Muris, la musique ait été totalement privée du rhythme & de la mesure, qui en font l'ame & le principal agrément.

Quoi qu'il en soit, il est certain que les différentes *valeurs des notes* sont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers temps, de cinq sortes de figures, sans compter la ligature & le point. Ces cinq sont, la maxime, la longue, la brève, la semi-brève & la minime. Toutes ces différentes notes sont noires dans le manuscrit de Guillaume de Machault; ce n'est que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'est avisé de les faire blanches, &, ajoutant de nouvelles notes, de distinguer les *valeurs* par la couleur aussi bien que par la figure.

Les notes, quoique figurées de même, n'avoient pas toujours la même *valeur*. Quelquefois la maxime valoit deux longues, ou la longue deux brèves; quelquefois elle en valoit trois; cela dépendoit du mode (voyez MODE): il en étoit de même de la brève par rapport à la semi-brève, & cela dépendoit du temps (voyez TEMPS); de même enfin de la semi-brève, par rapport à la minime; & cela dépendoit de la prolation. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit donc longue double, longue parfaite, longue imparfaite, brève parfaite, brève altérée, semi-brève majeure, & semi-brève mineure; sept différentes *valeurs* auxquelles répondent quatre figures seulement, sans compter la maxime ni la minime, notes de plus moderne invention. (Voyez ces divers mots.) Il y avoit encore beaucoup d'autres manières de modifier les différentes *valeurs de* ces *notes*, par le point, par la ligature, & par la position de la queue. (Voyez LIGATURE, PLIQUE & POINT.)

Les figures qu'on ajouta dans la suite à ces cinq ou six premières, furent la noire, la croche, la double-croche, la triple & même la quadruple croche; ce qui feroit onze figures en tout; mais dès qu'on eut pris l'usage de séparer les mesures par des barres, on abandonna toutes les figures de notes qui valoient plusieurs mesures; comme la maxime, qui en valoit huit; la longue, qui en valoit quatre, & la brève ou carrée, qui en valoit deux.

La semi-brève ou ronde, qui vaut une mesure entière, est la plus longue *valeur de notes* demeurée en usage, & sur laquelle on a déterminé les *valeurs* de toutes les autres notes; & comme la mesure binaire, qui avoit passé long-temps pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le dessus & servit de base à toutes les autres mesures, de même la division sous-double l'emportera sur la sous-triple, qui avoit aussi passé pour plus parfaite; la ronde ne valut plus quelquefois trois blanches, mais deux seulement; la blanche deux noires, la noire deux croches, & ainsi de suite jusqu'à la quadruple croche, si ce n'est dans les cas d'exception où la division sous-triple fut conservée, & indiquée par le chiffre 3, placé ou au-dessus ou au-dessous des notes.

Les ligatures furent aussi abolies en même temps, du moins quant aux changemens qu'elles produisoient dans les *valeurs des notes*. Les queues, de quelque manière qu'elles fussent placées, n'eurent plus qu'un sens fixe & toujours le même; & enfin la signification du point fut aussi toujours bornée à la moitié de la note qui est immédiatement avant lui. Tel est l'état où les figures des notes ont été mises, quant à la *valeur*, & où elles sont actuellement. Les silences équivalens sont expliqués à l'article SILENCE.

L'auteur de la Dissertation sur la musique moderne trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit, au mot NOTE, quelques-unes des raisons qu'il allègue.

(*J. J. Rousseau.*)

VARIATIONS. On entend sous ce nom toutes les manières de broder & doubler un air, soit par des diminutions, soit par des passages ou autres agrémens qui ornent & figurent cet air. A quelque degré qu'on multiplie & charge les *variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'air que l'on appelle le *simple*, & il faut en même temps que le caractère de chaque *variation* soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention & préviennent l'ennui.

Les ſymphoniſtes font ſouvent des *variations* impromptu ou ſuppoſées telles ; mais plus ſouvent on les note. Les divers couplets des *Folies d'Eſpagne* ſont autant de *variations* notées ; on en trouve ſouvent auſſi dans les chaconnes françaiſes & dans de petits airs italiens pour le violon ou le violoncelle. Tout Paris eſt allé admirer, au Concert ſpirituel, les *variations* des ſieurs Guignon & Mondonville, & plus récemment des ſieurs Guignon & Gaviniès, ſur des airs du Pont-Neuf qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainſi *variés* par les plus habiles violons de France. (*J. J. Rouſſeau.*)

Variations. La muſique, devenue généralement plus familière aux artiſtes, & même à quelques amateurs, eſt la cauſe de cette effrayante multiplicité de *variations* qui nous inondent.

Il n'eſt point d'inſtrumentiſtes qui ne faſſent des *variations*, point de chanteurs qui ne brodaillent. Mais il y a loin de tout cela à quelque choſe de bon & de beau.

Beaucoup de paroles & peu de ſens, eſt la deviſe de toutes ces *variations* qui foiſonnent de notes.

Depuis long-temps l'Europe avoit coutume de tirer principalement ſa muſique de piano de l'Allemagne ; mais par la perte immenſe de Mozart & d'Haydn, on a vu tarir à jamais les deux ſources abondantes & limpides d'où ſortoient les productions les plus enchantereſſes & les plus admirables.

M. Kozeluck ne fait plus rien.

Il reſte M. Van-Beethoven, talent ſupérieur, ſans doute, mais quelquefois plus bizarre qu'original ; ce qui fait que nos belles ſe jettent ſur Gelineck, qui varie, varie ſans ceſſe, quoiqu'étant trop ſouvent le même.

Il faut cependant convenir que ſes *variations* ont du brillant, de l'effet, ſouvent de la facilité & quelquefois de l'élégance ; mais point de fond, point de véritable connoiſſance de l'art. Son talent eſt dans ſes doigts plus que dans ſa tête ou dans ſon cœur.

Depuis qu'on ne ſait plus faire des ſonates, on les a remplacées par la fantaiſie & les *variations*. Ira-t-on à la poſtérité avec ces bagatelles qui corrompent le goût ?

Sans doute que les trente *variations* de Jean-Sébaſtien Bach auroient été ſuffiſantes pour faire inſcrire ſon nom au temple de Mémoire ; mais quel travail que ces *variations* !

Je ne prétends pas que l'on doive écrire aujourd'hui dans ce ſtyle, ni s'aſtreindre à de ſi rigoureuſes lois ; mais en s'écartant avec raiſon de ce que ce faire a de trop pédanteſque, on devroit au moins chercher à en imiter la véritable profondeur.

Salut, ô mânes de Bach & de Handel ! ſalut, ô hommes prodigieux dont notre ſiècle porteroit encore le deuil, ſans Haydn & Mozart, qui ſont allés vous rejoindre ! (*De Momigny.*)

VAUDEVILLE. Sorte de chanſon à couplets, qui roule ordinairement ſur des ſujets badins ou ſatyriques. On fait remonter l'origine de ce petit poëme juſqu'au règne de Charlemagne ; mais, ſelon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Baſſelin, foulon de Vire en Normandie ; & comme, pour danſer ſur ces chants, on s'aſſembloit dans le Val-de-Vire, ils furent appelés, dit-on, *vaux-de-vire*, puis, par corruption, *vaudevilles*.

L'air des *vaudevilles* eſt communément peu muſical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne ſert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée ; du reſte on n'y ſent pour l'ordinaire ni goût, ni chant, ni meſure. Le *vaudeville* appartient excluſivement aux Français, & ils en ont de très-piquans & de très-plaiſans. (*J. J. Rouſſeau.*)

Vaudeville. Le *vaudeville* s'eſt multiplié à un point extraordinaire depuis l'époque où Rouſſeau écrivoit cet article : car aucun de nos nouveaux auteurs dans ce genre n'exiſtoit alors ; & n'euſſions-nous acquis que les chanſons & les ouvrages de M. Déſaugiers, ce ſeroit déjà une très-grande, très-gaie & très-ſpirituelle récolte. Mais quand on y joint les *vaudevilles* de MM. de Piis, Barré, Radet, Armand-Gouffé, Dupaty, de Chazet, Bouilly, Oury, Gentil, Merle, Pain, Vieillard, Moreau, Théolon, Ducray-Duménil, Ravrio, Séguier, d'Antignac, le Prevot d'Yrai & vingt autres, il faut convenir que cette maſſe d'idées fines & de ſaillies l'emporte ſur ce que toutes les autres nations enſemble peuvent offrir dans ce genre, lequel n'en exclut aucun autre, la France abondant en hommes des plus diſtingués dans chacun. (*De Momigny.*)

VENTRE. Point du milieu de la vibration d'une corde ſonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voyez Nœud.) (*J. J. Rouſſeau.*)

VERS. Ce mot vient de *verſer*, faire une chute, une fin, une ſtation ou un repos.

Les mots *cas*, *cadences* & *vers* ont une même origine, quoiqu'ils aient chacun leur ſignification particulière, & expriment une chute ou un repos d'une importance différente.

Le cas eſt la cadence, la chute, la finale d'un mot, &, en muſique, le frappé de la meſure naturelle & primitive.

La cadence s'applique à la chute de chaque pied dont le *vers* ſe compoſe.

Elle eſt plus importante à l'hémiſtiche, au milieu de la ſtation qui porte le nom de *vers*, que dans aucune des autres cadences de ce premier hémiſtiche.

Son importance double à la fin du *vers*; elle quadruple à la fin du distique, & augmente ainsi à chaque partie plus considérable d'un morceau de poésie & de musique.

Le *vers* musical n'ayant point de rime, mais une désinence ou finale masculine ou féminine, on peut regarder, si l'on veut, un hémistiche comme un *vers* entier, ou deux *vers* comme un seul; mais doublement césuré, & ayant quatre repos au lieu de deux.

La musique moderne se compose presqu'en entier de *vers* de deux, de quatre ou de huit. On trouve cependant aussi des *vers* de trois mesures, mais bien plus rarement.

Le nombre de cadences que doit contenir un *vers* musical dépend de la valeur & du mouvement des notes que l'on emploie & du rhythme que l'on adopte, qui peut être libre ou symétrique. (*De Momigny*.)

VIBRATION, *s. f.* Le corps sonore en action sort de son état de repos par des ébranlemens légers, mais sensibles, fréquens & successifs, dont chacun s'appelle une *vibration*. Ces *vibrations*, communiquées à l'air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la sensation du son; & ce son est grave ou aigu, selon que les *vibrations* sont plus ou moins fréquentes dans le même temps. (Voyez Son.) (*J. J. Rousseau*.)

Vibration. M. Estève, de la Société royale de Montpellier, voulant attribuer au concours des harmoniques l'effet agréable que les consonnances produisent, suppose, mais gratuitement, que la sensation du son principal que rend une corde est inséparable de la sensation de chacun des autres sons que la même corde produit presqu'en même temps; que ce son principal en est *composé*, & non pas seulement *accompagné*.

Ainsi deux cordes, formant une consonnance, en résonnant à la fois, seroient d'autant plus agréables à entendre ensemble, qu'elles ont un plus grand nombre de sons harmoniques & accompagnateurs qui leur sont communs.

Nous avons prouvé la fausseté de ce principe en lui-même & dans les conséquences qui en résultent, à nos articles Système & Harmonie.

Ce principe est faux en lui-même, en ce que les sons harmoniques ne sont pas des sons composant le son principal, mais accompagnant le son principal; & il est faux par ses conséquences, parce qu'il conduit à faire de la quinte une consonnance plus consonnante que la double octave & que la tierce & la sixte, tandis que la quinte n'est pas même une consonnance. (*De Momigny*.)

VICARIER, *v. n.* Mot familier par lequel les musiciens d'Église expriment ce que font ceux d'entr'eux qui courent de ville en ville, & de cathédrale en cathédrale, pour attraper quelques rétributions, & vivre aux dépens des maîtres de musique qui sont sur leur route. (*J. J. Rousseau*.)

VIDE. Corde à *vide*, ou corde à *jour*. C'est, sur les instrumens à manche, tels que la viole ou le violon, le son qu'on tire de la corde dans toute sa longueur, depuis le sillet jusqu'au chevalet, sans y placer aucun doigt.

Le son des cordes à *vide* est non-seulement plus grave, mais plus résonnant & plus plein que quand on y pose quelque doigt; ce qui vient de la mollesse du doigt qui gêne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de violon évitent de toucher les cordes à *vide* pour ôter cette inégalité de timbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'est pas dispensée à propos. Cette manière d'exécuter exige des positions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu. Mais aussi quand on en a une fois acquis l'habitude, on est vraiment maître de son instrument, &, dans les tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aisés. (*J. J. Rousseau*.)

VIELLE, instrument. (Voyez le *Dict. des Arts & Métiers*.)

VIF, *vivement*; en italien *vivace*. Ce mot marque un mouvement gai, prompt, animé, une exécution hardie, pleine de feu.

VILLANELLE, *s. f.* Sorte de danse rustique dont l'air doit être gai, marqué, d'une mesure très-sensible. Le fond de cet air est ordinairement un couplet assez simple, sur lequel on fait ensuite des doubles ou variations. (Voyez Double & Variations.) (*J. J. Rousseau*.)

VIOLE, *s. f.* C'est ainsi qu'on appelle, dans la musique italienne, cette partie de remplissage qu'on appelle, dans la musique française, *quinte* ou *taille*; car les Français doublent souvent cette partie, c'est-à-dire, en font deux pour une; ce que ne font jamais les Italiens. La *viole* sert à lier les dessus aux basses, & à remplir, d'une manière harmonieuse, le trop grand vide qui resteroit entre-deux. C'est pourquoi la *viole* est toujours nécessaire pour l'accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la basse à l'octave, comme il arrive souvent dans la musique italienne. (*J. J. Rousseau*.)

VIOLON. Symphoniste qui joue du *violon* dans un orchestre. Les *violons* se divisent ordinairement en premiers, qui jouent le premier dessus; & seconds, qui jouent le second dessus. Chacune des deux parties a son chef ou guide, qui s'appelle aussi le *premier*; savoir, le premier des premiers, le premier des seconds. Le premier des premiers *violons* s'appelle aussi *premier violon* tout court; il est le chef de tout l'orchestre: c'est lui qui donne l'accord, qui guide tous les symphonistes, qui les remet quand ils manquent, & sur lequel ils doivent tous se régler. (*J. J. Rousseau*.)

Violon.

VIOLON. La structure de cet instrument est trop connue pour qu'il soit besoin de la décrire ; il s'agit de parler de ses moyens, & nul ne peut mieux les faire connoître que M. Baillot, qui sait si bien les mettre tous en usage.

« Cet instrument, fait, par sa nature, pour régner » dans les concerts & pour obéir à tous les élans du » génie, a pris les différens caractères que les grands » maîtres ont voulu lui donner : simple & mélodieux » sous les doigts de Corelli ; harmonieux, touchant & » plein de grâce sous l'archet de Tartini ; aimable & » suave sous celui de Gaviniés ; noble & grandiose » sous celui de Pugnani ; plein de feu, plein d'au- » dace, pathétique, sublime, entre les mains de » Viotti, il s'est élevé jusqu'à peindre les passions avec » énergie, & avec cette noblesse qui convient autant » au rang qu'il occupe, qu'à l'empire qu'il exerce sur » l'ame. » (Baillot, *Méthode de violon.*)

Le style de M. Baillot, qui dénote la trempe de son ame, indique aussi le caractère dominant de son jeu, où l'énergie, le grandiose & une sensibilité profonde se font plus remarquer encore que les autres qualités, quoiqu'il semble les réunir toutes.

M. Miel lui applique ce vers de Lemierre, à propos de sa manière de badiner sur un air de danse (1).

Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes.

Les ailes de M. Baillot ne sont pas remarquées seulement dans son habileté extrême, qui lui permet de faire, avec une vitesse & une perfection extraordinaires, les traits les plus difficiles : vaincre la difficulté est le moindre de ses mérites. C'est dans la sublime inspiration qui le fait planer au-dessus de la région où le talent est déjà plus qu'humain, que les ailes de son génie se déploient d'une manière admirable.

Ses éclatans succès font d'autant plus de plaisir aux vrais connoisseurs, que l'opinion vulgaire, égarée par des Mydas en possession de la diriger, étoit loin d'apprécier tout le talent de M. Baillot.

Que ne puis-je rendre heureux tous les vrais enfans d'Apollon !

Le public connoît l'élégance & la noble sagesse du jeu de M. Libon ; la franchise & la solidité de talent de M. Kreutzer l'aîné ; le brillant & le fini de M. Rode ; la fougue & la verve quelquefois sublime de M. Boucher ; & la perfection de M. Lafont. Il distingue le mérite de MM. Blasius, Grasset & Lefebvre.

Il admire aussi le talent de MM. Habeneck, Kreutzer le jeune, Vidal, Antoine Borher, & de vingt autres violons charmans.

Si le dieu du goût réserve une couronne aux amateurs, il la placera, sans doute, sur la tête de M. Ardisson, le plus parfait d'entr'eux. (*De Momigny.*)

(1) Voyez l'*Essai sur les beaux-arts, & particulièrement sur le Salon de* 1817, ouvrage profondément pensé & délicieusement écrit.

VIOLONCELLE. *Violoncello.* (On prononce *violonchelle.*) C'est la basse du violon qui a remplacé la *viole*. On le nomme aussi *basse*.

Cet instrument est fort peu ancien, car on en attribue l'invention au P. Tardieu de Tarascon, qui l'imagina au commencement du siècle dernier.

Dans son origine, il portoit les cinq cordes *UT sol ré la ré* ; il n'est plus monté que de quatre, *ut sol ré la*, & la chanterelle est par conséquent le *la* ; son bourdon l'*UT*. (Consultez, sur sa forme & sa partie mécanique, le *Dictionnaire des Arts & Métiers.*)

Le *violoncelle* est, par sa nature, noble, majestueux & touchant. Il prend sans doute différens caractères selon l'habileté & le genre de talent de celui qui en joue ; mais il ne peut, sans sortir du sien, devenir badin ou trivial. On ne doit pas vouloir jouer du violon sur la basse, ni jouer de la basse sur le violon, quelque privilége que l'on ait reçu de la nature & du travail.

Il est des limites qu'on dépasse rarement avec assez de bonheur pour se faire pardonner son audace ou son imprudence, & que l'on ne franchit même jamais, sans laisser voir que ce sont des tours de force plutôt que du perfectionnement réel de ce qui est convenable & beau. Cette réflexion s'applique à tous les instrumens & à toutes les voix.

Le *violoncelle* a été d'abord porté à un point remarquable par Bertaud ; il a été perfectionné ensuite par MM. Duport & MM. Janson.

Il a été cultivé aussi avec distinction par M. Breval & par plusieurs artistes, non parens, du nom de Levasseur, par M. Muntz-Berger & plusieurs autres.

MM. de Lamarre, Baudiot & Norblin, venus les derniers, ont pris un autre style ; mais tous les *violoncelles* ensemble rendent hommage à la supériorité de M. Duport, le moins âgé des deux frères célèbres qui portent ce nom. Né avec une force & une vivacité très-rare, il conserve, dans un âge avancé, une vigueur, une jeunesse qu'il unit depuis long-temps à la perfection de la maturité.

Aucune note des traits de M. Duport n'est douteuse. Comme il fait bien sortir les sons graves ! comme il chante délicieusement !

M. Norblin, que M. Baillot a adopté pour son quatuor, a fait un plaisir infini dans toutes les séances musicales de cet hiver.

M. Borher a fait faire quelques pas de plus à ce bel instrument, qui est susceptible d'aller plus loin encore sans franchir ses véritables limites.

(*De Momigny.*)

VIRGULE. C'est ainsi que nos anciens musiciens appeloient cette partie de note qu'on a depuis appelée la *queue*. (Voyez QUEUE.)

(*J. J. Rousseau.*)

Virgule. La musique n'a de signes conventionnels de ponctuation que la *virgule*, qui est *droite*, & non pas figurée comme la *virgule* proprement dite.

Le point, les deux points, & le point & la *virgule*, sont des signes dont l'écriture de la musique est privée. C'est par la portion du discours plus ou moins étendue, & formant un sens plus ou moins complet, que l'oreille juge de la place que ces signes occuperoient, si la musique permettoit de les y employer. (Voyez Ponctuer.) (*De Momigny.*)

VITE. En italien *presto*. Ce mot, à la tête d'un air, indique le plus prompt de tous les mouvemens; & il n'a, après lui, que son superlatif *prestissimo*, ou *presto assai*, *très-vite*. (*J. J. Rousseau.*)

VIVACE. (Voyez Vif.)

VOCAL, *adj.* Qui appartient au chant des voix. Tour de chant *vocal*; musique *vocale*.

VOCALE. On prend quelquefois substantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la musique qui s'exécute par des voix. *Les symphonies d'un tel opéra sont bien faites; mais la* vocale *est mauvaise.* (*J. J. Rousseau.*)

VOCALISATION. (Voyez Vocaliser.)

VOCALISER. C'est chanter sans nommer les notes & sans y adapter d'autres paroles, au moyen des voyelles *a*, *o* ou *è*, comme étant les plus favorables à la voix.

La *vocalisation* est le travail intermédiaire entre la solmisation & le chant.

On *vocalise*, non-seulement pour apprendre à faire plusieurs notes sur la même syllabe, mais pour égaliser la voix dans tous ses tons.

On pourroit appeler cet exercice très-utile *voyelliser*.

Les chanteurs & cantatrices les plus habiles *vocalisent* tous les matins pour se dérouiller la voix & l'affermir. Il convient de s'exercer sur toutes les voyelles, afin d'apprendre à émettre sur chacune le plus de voix possible, sans la forcer jamais.

Il faut apprendre avec le même soin à adoucir jusqu'au dernier degré, soit en passant sans intermédiaire du très fort au très-doux, soit en suivant la graduation ou la diminution la plus ménagée.

On exerce la voix sur les voyelles plutôt que sur les consonnes, parce que l'on ne peut faire qu'une seule note sur une consonne sans l'articuler de nouveau; tandis que la voyelle permet de lier les sons dans sa répétition même.

J'ai joint à mon Solfège avec accompagnement de piano, dans lequel le phrasé est réduit en principe, des exercices de *vocalisation*. Il se vend à mon magasin de musique, boulevard Poissonnière, n°. 20, à Paris. (*De Momigny.*)

VOIE mélodique. (*Théorie de J. J. de Momigny.*) Ce que j'ai nommé *voie mélodique*, comme on dit, en astronomie, *voie lactée*, est la route la plus longue que puisse tenir une voix ou instrument, sans faire entendre les trois tons consécutifs diatoniques. C'est par conséquent *sol la si ut ré mi fa sol la*, parce qu'en ajoutant un *fa* au-dessous du premier *sol*, ou un *si* après le dernier *la*, on a les trois tons pleins, le faux tétracorde *fa sol la si*, soit au grave, soit à l'aigu.

J'avois d'abord pensé que Gui d'Arezzo, en ajoutant un *sol* au-dessous de la prossambanomène du système grec, avoit eu en vue d'établir cette *voie mélodique* dans toute son étendue. En examinant mieux ses motifs, j'ai reconnu qu'il n'avoit pas eu précisément ce dessein, mais celui de former trois paraphonies hexacordales, pour les substituer aux paraphonies tétracordales des Anciens.

Il n'en est pas moins vrai qu'il existe une *voie mélodique* que l'on ne peut dépasser, quoiqu'elle puisse se recommencer à l'octave, soit en totalité, soit en partie; parce qu'il ne s'agit que de ne pas présenter, comme faisant partie de cette *voie*, la borne extérieure du triton diatonique dans *fa* ou *si*.

Exemple *en* ut.

Fa — sol la si ut ré mi fa sol la — si.
Borne extérieure. Hors la *voie*.

(Voyez Système de Gui.) (*De Momigny.*)

VOIX, *s. f.* La somme de tous les sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle sa *voix*; & les qualités de cette *voix* dépendent aussi de celles des sons qui la forment. Ainsi, l'on doit d'abord appliquer à la *voix* tout ce que j'ai dit du son en général. (Voyez Son.)

Les physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de *voix*, ou, si l'on veut, ils considèrent la même *voix* sous différentes faces.

1°. Comme un simple son, tel que le cri des enfans.

2°. Comme un son articulé, tel qu'il est dans la parole.

3°. Dans le chant, qui ajoute à la parole la modulation & la variété des tons.

4°. Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le son & dans la substance même de la *voix*; modification différente de celle du

chant & de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

On peut voir dans ce Dictionnaire, à l'article Déclamation des Anciens, d'où ces divisions sont tirées, l'explication que donne M. Duclos de ces différentes sortes de *voix*. Je me contenterai de transcrire ici ce qu'il dit de la *voix* chantante ou musicale, la seule qui se rapporte à mon sujet.

« Les anciens musiciens ont établi, après Aristoxène, » 1°. que la *voix* de chant passe d'un degré d'élévation ou d'abaissement à un autre degré, c'est-à-dire, » d'un ton à l'autre, par saut, sans parcourir l'intervalle qui les sépare, au lieu que celle du discours » s'élève & s'abaisse par un mouvement continu; » 2°. que la *voix* de chant se soutient sur le même » ton, considéré comme un point indivisible; ce qui » n'arrive pas dans la simple prononciation.

» Cette marche par sauts & avec des repos est en » effet celle de la *voix* de chant : mais n'y a-t-il rien » de plus dans le chant? Il y a eu une déclamation » tragique qui admettoit le passage par saut d'un ton » à l'autre, & le repos sur un ton. On remarque la » même chose dans certains orateurs. Cependant » cette déclamation est encore différente de la *voix* de » chant.

» M. Dodart, qui joignoit à l'esprit de discussion » & de recherche la plus grande connoissance de la » physique, de l'anatomie & du jeu des parties du » corps humain, avoit particulièrement porté son » attention sur les organes de la *voix*. Il observe, » 1°. que tel homme dont la *voix* de parole est déplaisante, a le chant très agréable, & au contraire; » 2° que si nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, quelque connoissance que nous ayons de » sa *voix* de parole, nous ne le reconnoîtrons pas à » sa *voix* de chant.

» M. Dodart, en continuant ses recherches, découvrit que, dans la *voix* de chant, il y a de plus » que dans celle de la parole, un mouvement de tout » le larynx, c'est-à-dire, de la partie de la trachée » artère qui forme comme un nouveau canal qui se » termine à la glotte, qui en enveloppe & soutient les muscles. La différence entre les deux » *voix* vient donc de celle qu'il y a entre le larynx » assis & en repos sur ses attaches, dans la parole, & » ce même larynx suspendu sur ses attaches, en » action & mu par un balancement de haut en bas & » de bas en haut. Ce balancement peut se comparer » au mouvement des oiseaux qui planent, ou des » poissons qui se soutiennent à la même place contre » le fil de l'eau. Quoique les ailes des uns & les nageoires des autres paroissent immobiles à l'œil, elles » font de continuelles vibrations, mais si courtes & » si promptes, qu'elles sont imperceptibles.

» Le balancement du larynx produit, dans la *voix* » de chant, une espèce d'ondulation qui n'est pas » dans la simple parole. L'ondulation soutenue & » modérée dans les belles *voix* se fait trop sentir dans » les *voix* chevrotantes ou foibles. Cette ondulation » ne doit pas se confondre avec les cadences & les » roulemens qui se font par des mouvemens très-prompts & très-délicats de l'ouverture de la glotte, » & qui sont composés de l'intervalle d'un ton ou d'un » demi-ton.

» La *voix*, soit du chant, soit de la parole, vient » toute entière de la glotte pour le son & pour le » ton; mais l'ondulation vient entièrement du balancement de tout le larynx; elle ne fait point partie » de la *voix*, mais elle en affecte la totalité.

» Il résulte de ce qui vient d'être exposé, que la » *voix* de chant consiste dans la marche par saut d'un » ton à un autre, dans le séjour sur les tons, & dans » cette ondulation du larynx qui affecte la totalité & » la substance même du son. »

Quoique cette explication soit très-nette & très-philosophique, elle laisse, à mon avis, quelque chose à desirer, & ce caractère d'ondulation, donné par le balancement du larynx, à la *voix* de chant, ne me paroît pas lui être plus essentiel que la marche par sauts, & le séjour sur les tons, qui, de l'aveu de M. Duclos, ne sont pas pour cette *voix* des caractères spécifiques.

Car, premièrement, on peut, à volonté, donner ou ôter à la *voix* cette ondulation quand on chante, & l'on n'en chante pas moins quand on file un son tout uni sans aucune espèce d'ondulation. Secondement, les sons des instrumens ne diffèrent en aucune sorte de ceux de la *voix* chantante, quant à leur nature de sons musicaux, & n'ont rien par eux-mêmes de cette ondulation. Troisièmement, cette ondulation se forme dans le ton & non dans le timbre : la preuve en est que, sur le violon & sur d'autres instrumens, on imite cette ondulation, non par aucun balancement semblable au mouvement supposé du larynx, mais par un balancement du doigt sur la corde, laquelle, ainsi raccourcie & ralongée alternativement & presqu'imperceptiblement, rend deux sons alternatifs à mesure que le doigt se recule ou s'avance. Ainsi l'ondulation, quoi qu'en dise M. Dodart, ne consiste pas dans un balancement très léger du même son, mais dans l'alternation plus ou moins fréquente de deux sons très-voisins; & quand les sons sont trop éloignés, & que les secousses alternatives sont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrotement.

Je penserois que le vrai caractère distinctif de la *voix* de chant est de former des sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'unisson, & de passer de l'un à l'autre par des intervalles harmoniques & commensurables, au lieu que, dans la *voix* parlante, ou les sons ne sont pas assez soutenus, & pour ainsi dire assez uns pour pouvoir être appréciés, ou les intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques, ni leurs rapports assez simples.

Les observations qu'a faites M. Dodart sur les différences de la *voix* de parole & de la *voix* de chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication, la confirment; car, comme il y a des langues plus ou moins harmonieuses, dont les accens sont plus ou moins musicaux, on remarque aussi, dans ces langues, que les *voix* de parole & de chant se rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion. Ainsi, comme la langue italienne est plus musicale que la française, la parole s'y éloigne moins du chant; & il est plus aisé d'y reconnoître, au chant, l'homme qu'on a entendu parler. Dans une langue qui seroit toute harmonieuse, comme étoit au commencement la langue grecque, la différence de la *voix* de parole à la *voix* de chant seroit nulle; on n'auroit que la même *voix* pour parler & pour chanter : peut-être est-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.

En voilà trop, peut-être, sur les différens genres de *voix*; je reviens à la *voix* de chant, & je m'y bornerai dans le reste de cet article.

Chaque individu a sa *voix* particulière qui se distingue de toute autre *voix* par quelque différence propre, comme un visage se distingue d'un autre; mais il y a aussi de ces différences qui sont communes à plusieurs, & qui, formant autant d'espèces de *voix*, demandent pour chacune une dénomination particulière.

Le caractère le plus général qui distingue les *voix*, n'est pas celui qui se tire de leur timbre ou de leur volume, mais du degré qu'occupe ce volume dans le système général des sons.

On distingue donc généralement les *voix* en deux classes; savoir : les *voix* aiguës & les *voix* graves. La différence commune des unes aux autres est à peu près d'une octave; ce qui fait que les *voix* aiguës chantent réellement à l'octave des *voix* graves, quand elles semblent chanter à l'unisson.

Les *voix* graves sont les plus ordinaires aux hommes faits; les *voix* aiguës sont celles des femmes : les eunuques & les enfans ont aussi à peu près le même diapason de *voix* que les femmes; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le fausset. Mais de toutes les *voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les *castrati*, qu'il n'y en a point d'espèce comparable à celle des femmes, ni pour l'étendue ni pour la beauté du timbre. La *voix* des enfans a peu de consistance & n'a point de bas; celle de eunuques, au contraire, n'a d'éclat que dans le haut; & pour le fausset, c'est le plus désagréable de tous les timbres de la *voix* humaine : il suffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les chœurs du Concert spirituel, & d'en comparer les dessus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens diapasons, réunis & mis en ordre, forment une étendue générale d'à peu près trois octaves, qu'on a divisées en quatre parties, dont trois, appelées *haute-contre*, *taille* & *basse*, appartiennent aux *voix* graves, & la quatrième seulement, qu'on appelle *dessus*, est assignée aux *voix* aiguës. Sur quoi voici quelques remarques qui se présentent.

I. Selon la portée des *voix* ordinaires, qu'on peut fixer à peu près à une dixième majeure, en mettant deux degrés d'intervalle entre chaque espèce de *voix* & celle qui la suit, ce qui est toute la différence qu'on peut leur donner, le système général des *voix* humaines dans les deux sexes, qu'on fait passer trois octaves, ne devroit enfermer que deux octaves & deux tons. C'étoit en effet à cette étendue que se bornèrent les quatre parties de la musique, long-temps après l'invention du contre-point, comme on le voit dans les compositions du quatorzième siècle, où la même clef, sur quatre positions successives de ligne en ligne, sert pour la basse, qu'ils appeloient *tenor*; pour la taille, qu'ils appeloient *contratenor*; pour la haute-contre, qu'ils appeloient *mottetus*; & pour le dessus, qu'ils appeloient *triplum*. Cette distribution devoit rendre, à la vérité, la composition plus difficile, mais en même temps l'harmonie plus serrée & plus agréable.

II. Pour pousser le système vocal à l'étendue de trois octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit six parties au lieu de quatre; & rien ne seroit plus naturel que cette division, non par rapport à l'harmonie, qui ne comporte pas tant de sons différens, mais par rapport aux *voix*, qui sont actuellement assez mal distribuées. En effet, pourquoi trois parties dans les *voix* d'hommes, & une seulement dans les *voix* de femmes, si la totalité de celles-ci renferme une aussi grande étendue que la totalité des autres? Qu'on mesure l'intervalle des sons les plus aigus des *voix* féminines les plus aiguës, aux sons les plus graves des *voix* féminines les plus graves; qu'on fasse la même chose pour les *voix* d'hommes, & non-seulement on n'y trouvera pas une différence suffisante pour établir trois parties d'un côté & une seule de l'autre, mais cette différence même, s'il y en a, se réduira à très-peu de chose. Pour juger sainement de cela, il ne faut pas se borner à l'examen des choses telles qu'elles sont, mais voir encore ce qu'elles pourroient être; & considérer que l'usage contribue beaucoup à former les *voix* sur le caractère qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des basses, des hautes-contre, & où l'on ne fait aucun cas des bas-dessus, les *voix* d'hommes prennent différens caractères, & les *voix* de femmes n'en gardent qu'un seul; mais en Italie, où l'on fait autant de cas d'un beau bas-dessus que de la *voix* la plus aiguë, il se trouve parmi les femmes de très-belles *voix* graves, qu'ils appellent *contr'alti*, & de très-belles *voix* aiguës, qu'ils appellent *soprani*; au contraire, en *voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *tenori*; de sorte que, s'il n'y a qu'un caractère de *voix* de femmes dans nos opéras, dans les leurs il n'y a qu'un caractère de *voix* d'hommes.

A l'égard des chœurs, si généralement les parties en sont distribuées en Italie comme en France, c'est un usage universel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs, n'admire-t-on pas en plusieurs lieux, & singulièrement à Venise, de très-belles musiques à grand chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles?

III. Le trop grand éloignement des *voix* entr'elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée, oblige souvent d'en subdiviser plusieurs. C'est ainsi qu'on divise les basses en basses-contre & basses-tailles, les tailles en hautes-tailles & concordans, les dessus en premiers & seconds; mais dans tout cela on n'apperçoit rien de fixe, rien de réglé sur quelque principe. L'esprit général des compositeurs français est toujours de forcer les *voix* pour les faire crier plutôt que chanter: c'est pour cela qu'on paroît aujourd'hui se borner aux basses & hautes-contre qui sont dans les deux extrêmes. A l'égard de la taille, partie si naturelle à l'homme qu'on l'appelle *voix humaine* par excellence, elle est déjà bannie de nos opéras, où l'on ne veut rien de naturel; & par la même raison elle ne tardera pas à l'être de toute la musique française.

On distingue encore les *voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *voix* fortes, dont les sons sont forts & bruyans; des *voix* douces, dont les sons sont doux & flûtés; de grandes *voix*, qui ont beaucoup d'étendue; de belles *voix*, dont les sons sont pleins, justes & harmonieux. Il y a aussi les contraires de tout cela: il y a des *voix* dures & pesantes; il y a des *voix* flexibles & légères; il y en a dont les sons sont inégalement distribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *medium*, à d'autres dans le bas; il y a aussi des *voix* égales, qui font sentir le même timbre dans toute leur étendue. C'est au compositeur à tirer parti de chaque *voix* par ce que son caractère a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au théâtre un opéra, c'est toujours de nouvelle musique, les compositeurs ont toujours grand soin d'approprier tous les rôles aux *voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même musique dure des siècles, il faut que chaque rôle serve toujours à toutes les *voix* de même espèce, & c'est peut-être une des raisons pourquoi le chant français, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant & plus lourd (1).

La *voix* la plus étendue, la plus flexible, la plus douce, la plus harmonieuse qui peut être ait jamais existé, paroît avoir été celle du chevalier Balthasar Ferri, Pérousin, dans le siècle dernier; chanteur unique & prodigieux, que s'arrachoient tour à tour les souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens & d'honneurs durant sa vie, & dont toutes les Muses d'Italie célébrèrent à l'envi les talens & la gloire après sa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce musicien célèbre respirent le ravissement, l'enthousiasme, & l'accord de tous ses contemporains montre qu'un talent si parfait & si rare étoit même au-dessus de l'envie. Rien, disent-ils, ne peut exprimer l'éclat de sa *voix* ni les grâces de son chant; il avoit, au plus haut degré, tous les caractères de perfection dans tous les genres; il étoit gai, fier, grave, tendre à sa volonté, & les cœurs se fondoient à son pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faisoit de sa *voix*, je n'en citerai qu'un seul. Il montoit & redescendoit tout d'une haleine deux octaves pleines par un trill continuel marqué sur tous les degrés chromatiques avec tant de justesse, quoique sans accompagnement, que si l'on venoit à frapper brusquement cet accompagnement sous la note où il se trouvoit, soit bémol, soit dièse, on sentoit à l'instant l'accord d'une justesse à surprendre tous les auditeurs.

On appelle encore *voix* les parties vocales & récitantes pour lesquelles une pièce de musique est composée. Ainsi l'on dit un mottet à *voix* seule, au lieu de dire un mottet en récit; une cantate à deux *voix*, au lieu de dire une cantate en duo ou à deux parties, &c. (Voyez DUO, TRIO, &c.)

(*J. J. Rousseau.*)

VOLTE, *s. f.* Sorte d'air à trois temps propre à une danse de même nom, laquelle est composée de beaucoup de tours & retours, d'où lui est venu le nom de *volte*. Cette danse étoit une espèce de gaillarde, & n'est plus en usage depuis long-temps.

VOLUME. Le *volume* d'une voix est l'étendue ou l'intervalle qui est entre le son le plus aigu & le son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *volume* des voix les plus ordinaires est d'environ huit à neuf tons; les plus grandes voix ne passent guère les deux octaves en sons bien justes & bien pleins.

(*J. J. Rousseau.*)

(1) *Nota.* Il ne faut pas oublier qu'il y a 70 ans que cet article a été écrit, & que les choses ont bien changé depuis.

Z.

ZA. Syllabe par laquelle on distingue, dans le plain-chant, le *si* bémol du *si* naturel, auquel on laisse le nom de *si*. (*J. J. Rousseau.*)

ZA. L'abbé Jamard propose le *za* $\frac{1}{7}$ de la résonnance du corps sonore, comme une huitième corde diatonique; c'est en effet ce qu'il faudroit admettre, si la division mathématique pouvoit être admise comme donnant le vrai système musical; mais comme son admission exigeroit une nouvelle organisation de l'homme, nous continuerons long-temps encore à n'avoir que sept cordes diatoniques, car telle est la volonté de la nature, en dépit des monocordistes, qui sont d'un avis contraire. (*De Momigny.*)

Fin du second & dernier Volume.

ERRATA.

PREMIER VOLUME.

Page 671, 1re. colonne, 2e. alinéa, 6e. ligne, lisez *faut*, au lieu de *falloit*.
Page 674, 1re. ligne du *N. B.*, supprimez, *pour elles*.
Page 676, 3e. alinéa au-dessous de l'exemple noté, 1re. colonne, ajoutez *au-dessus ou*, avant ces mots, *au-dessous*.
Page 692, ligne 35, 1re. colonne, lisez *n'en soit*, au lieu de *en soit*.
Idem, ligne 45, lisez *sol* ♯, au lieu de *la* ♯.
Idem, 2e. colonne, 2e. ligne, au-dessous de l'exemple noté, au lieu de *ton naturel*, lisez *la naturel*.
Page 693, 1re. colonne & 1re. ligne, lisez *enharmonique*, au lieu de *chromatique*.
Idem, 2e. colonne, 1re. ligne, au second *ré* il faut un dièse.

DEUXIEME VOLUME.

Page 13, 1re. colonne, 3e. exemple, sur la première ronde de la basse, lisez *ut*, au lieu de *la*.
Page 24, 14e. alinéa, 2e. ligne, le 2e. *ré* doit être *diésé*.
Page 27, au lieu de *Jomard*, lisez *l'abbé Jamard*. — *N. B.* Cette faute se répète trois ou quatre fois dans cet ouvrage.
Page 49, 2e. colonne, 1re. ligne, après l'interrogation, *il n'y auroit pas*, au lieu de *est-il*.
Page 51, 2e. colonne, 2e. alinéa & 12e. ligne, ajoutez *échapper* après *laisser*.
Page 52, 1re. colonne, 3e. alinéa, 5e. ligne, lisez *qu'ils*, au lieu de *que*.
Page 62, 1re. colonne, 2e. alinéa & dernière ligne, lisez *tout*, au lieu de *toute*.
Page 95, 1re. colonne, 3e. alinéa, au lieu de *ou*, lisez *on*.
Page 184, 6e. alinéa & 3e. ligne, substituez au point d'interrogation le point & la virgule, & placez l'interrogation à la fin de la phrase.
Page 201, 2e. colonne, 2e. alinéa, lisez *D pour ré*, au lieu de *L*.
Page 202, 2e. colonne, au dernier mot du 5e. alinéa, qui est *éprouve*, substituez *exerce*.
Page 214, 1re. colonne, 3e. alinéa, au lieu de *l'accord seul*, lisez *la quarte seule*.
Dans l'alinéa au-dessous, supprimez les deux derniers mots *qu'ils forment*.
Page 224, 2e. colonne, 6e. ligne, au lieu de *s'agite*, lisez *s'adapte*.
Page 244, 1re. colonne, 3e. alinéa & 1re. ligne, lisez *de l'encens*, au lieu de *à l'encens*.
Page 255, 2e. colonne, le second article PARHYPATE est l'article *Pro*-HYPATE & pros*lambanomène*. La parhypate est l'*ut*, au lieu que la *prohypate* est *la*. Il faut donc lire *prohypate*, au lieu de *parhypate*.
Page 265, 2e. alinéa, au-dessous de l'exemple, & dans la 6e. ligne, le mot *parhypate* est à la place de *prohypate*, qu'il faut y substituer, ainsi que dans la 1re. ligne du dernier alinéa.
Page 377, dans l'exemple de la 2e. colonne, il faut lire *prohypate* ou *proslambanomène*, au lieu de *parhypate*.
Page 378, 1re. colonne, 12e. ligne, au lieu de *l'hypo-proslambanomène*, lisez *de la proslambanomène*.
Page 410, 2e. colonne, 6e. alinéa & 4e. ligne, au lieu de *riposte par si* ♮, lisez *par fa* ♮.
Page 411, 1re. colonne, 2e. alinéa, ajoutez *fa*, avant le dernier *si* ♭.
Idem, 2e. colonne, 5e. alinéa, 1re. ligne, mettez un ; après thème.

Page 459, 2e. colonne, 3e. alinéa, 7e. ligne, il faut *ſi fa*, au lieu de *ré fa*.

Page 461, 1re. colonne, 7e. alinéa & 3e. ligne, liſez *ſoit un*, au lieu de *ſoit d'un*.

Page 467, 2e. colonne, 6e. alinéa, 4e. ligne, liſez *il y a*, au lieu de *il a*.

Page 485, 2e. colonne, 8e. alinéa, 5e. ligne, liſez *ſes*, au lieu de *ces*.

Page 490, 1re. colonne, 3e. alinéa, 5e. ligne, on a oublié de mettre un 7 ſous le 1, $\frac{1}{7}$.

Page 492, 2e. colonne, 6e. alinéa, 2e. ligne, après les mots *ce ſeroit*, il faut ajouter *le fa* # *qui ſeroit*.

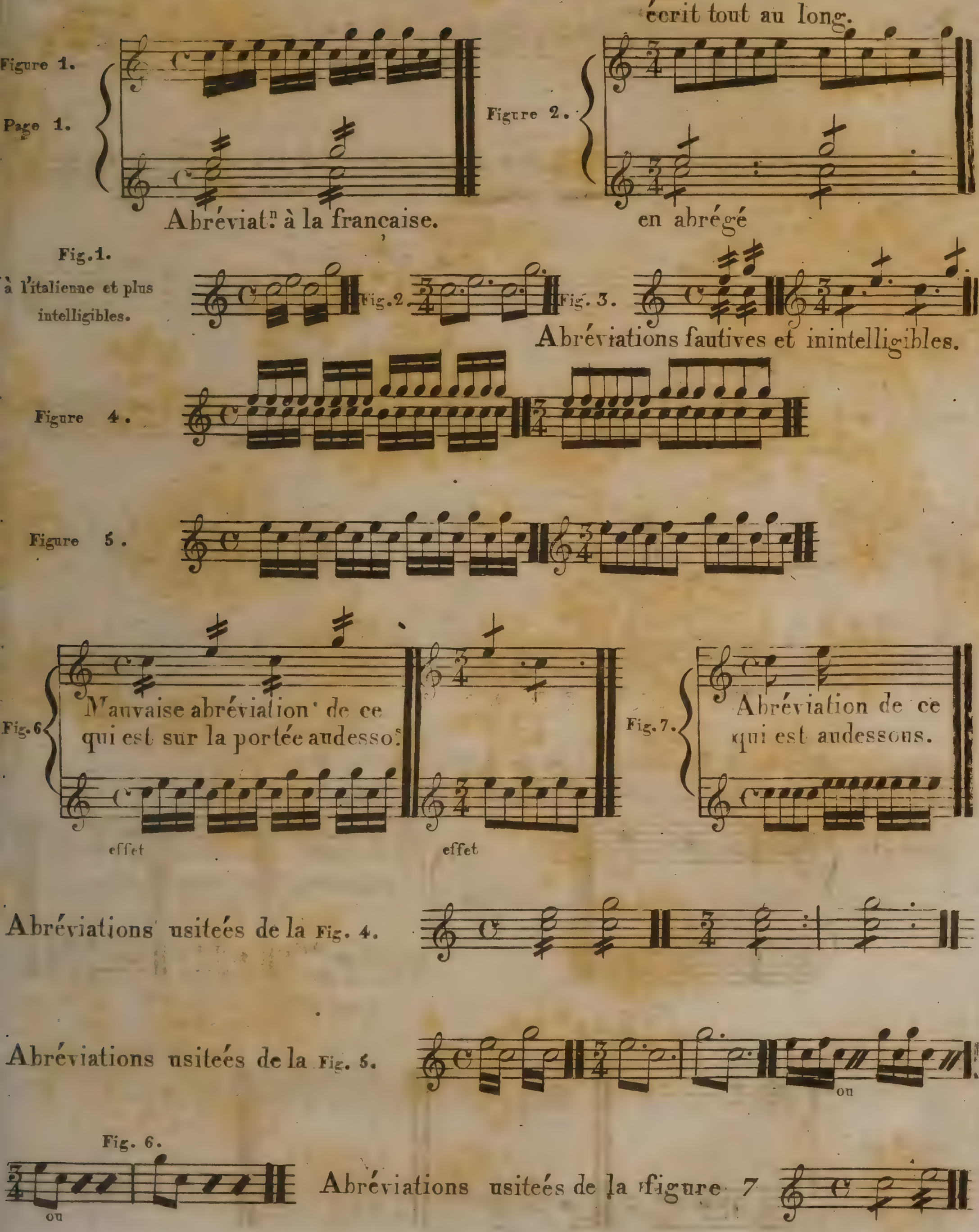
Page 493, 2e. colonne, 3e. alinéa, ajoutez, après le mot *dix* de la 1re. ligne, le mot *cordes*.

Page 536, 1re. colonne, dernier alinéa & dernière ligne, liſez *ce qui fait qu'ut dièſe*, &c.

Page 537, 2e colonne, 6e. alinéa, 4e. ligne, ſupprimez *réunie*.

Page 542, 1re. colonne, 3e. alinéa, 2e. ligne, liſez *c'eſt trop peu pour l'unité*, au lieu de *pour la variété*.

ABRÉVIATIONS.



ACCENS.

Page 10.
Figure 8.

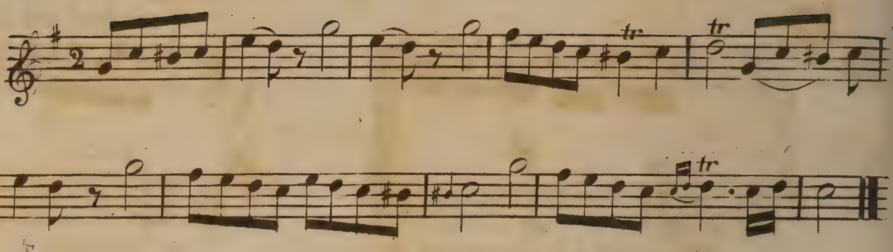


Figure 9.

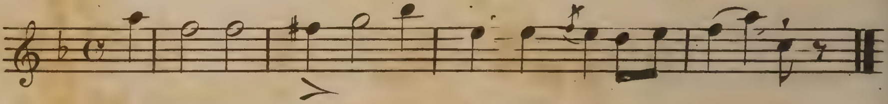
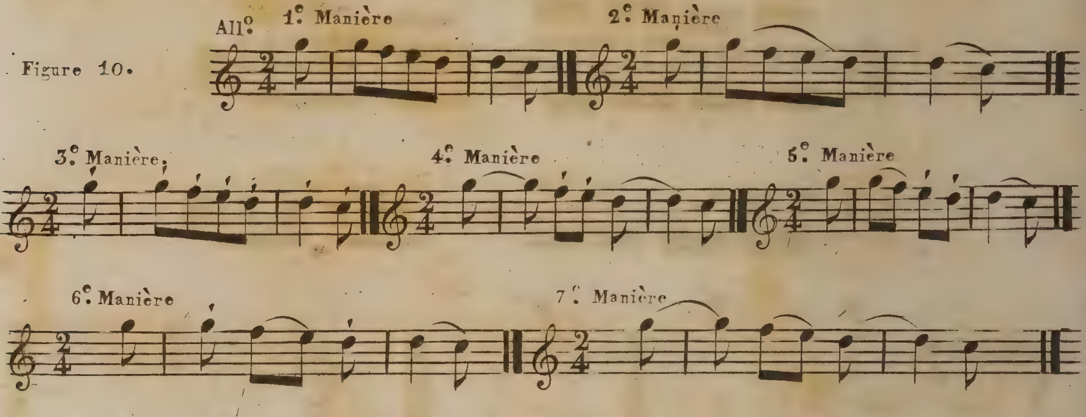


Figure 10.



Accens de Musique qui ne sont plus usités maintenant, ou qui se notent entièrem.t et non plus en abrégé.

Figure 11.
Page 11.

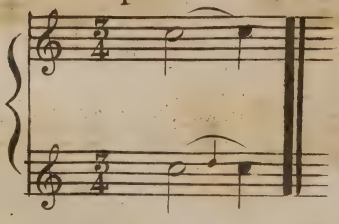


Figure 12.

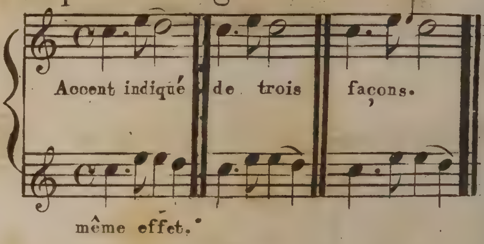
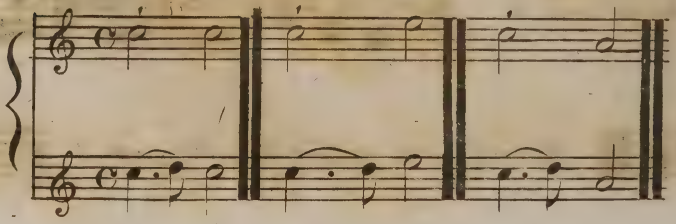
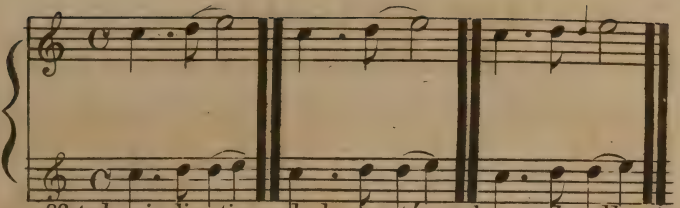


Figure 13.



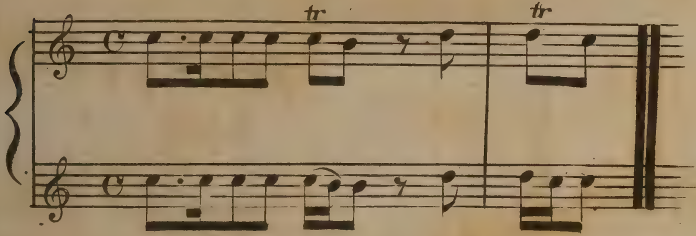
Autre manière de la Figure 12.



effet des indications de la portée audessus de celle-ci.

Figure 14.

Accent double.



ACCIACATURA

Figure 15.

Page 12.

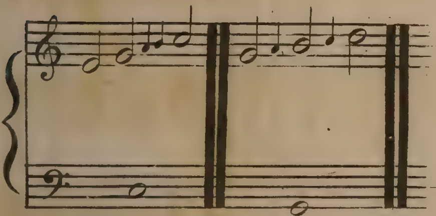
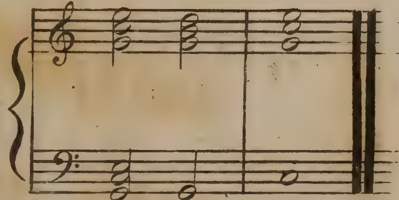
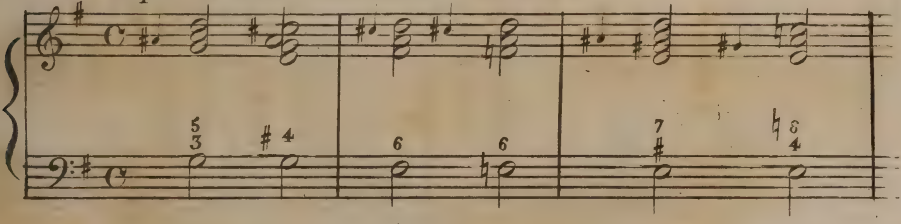


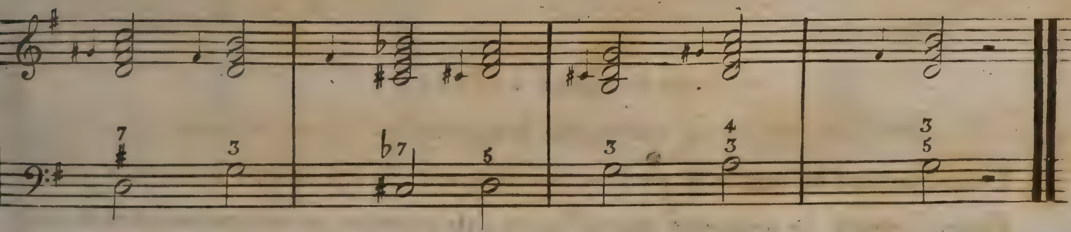
Figure 16



Exemple d'Acciacatura de MANFREDINI.

Figure 17.



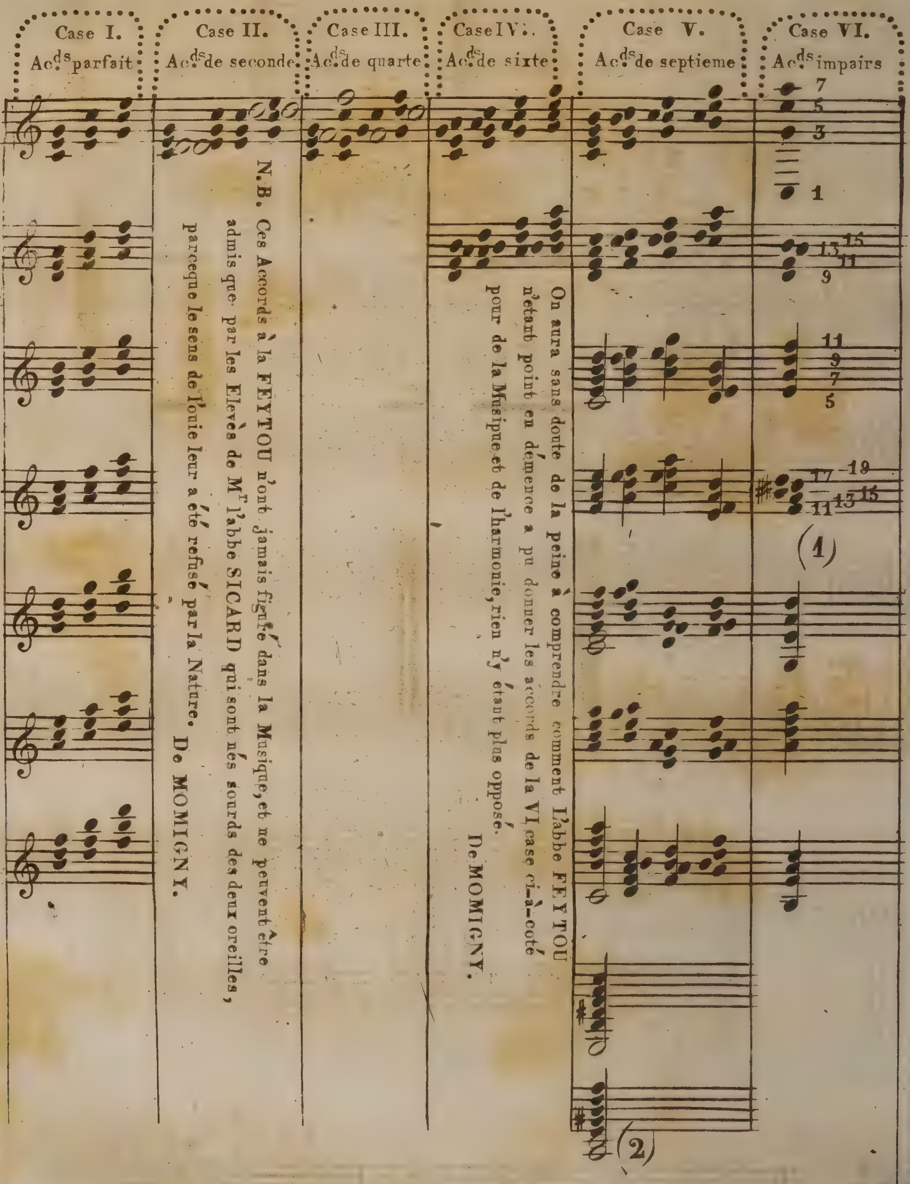


SYSTÊME de Mr. L'abbé Feytou.

Table des Accords pour le Mode d'Ut et pour les Mineurs de *Mi* et de *La*.

Figure 18.

Page 36.



N.B. Ces Accords à la FEYTOU n'ont jamais figuré dans la Musique, et ne peuvent être admis que par les Elevès de Mr. l'abbé SICARD qui sont nés sourds des deux oreilles, parceque le sens de l'ouie leur a été refusé par la Nature.

De MOMIGNY.

On aura sans doute de la peine à comprendre comment l'abbé FEYTOU n'étant point en démence a pu donner les accords de la VI case ci-à-coté pour de la Musique et de l'harmonie, rien n'y étant plus opposé.

De MOMIGNY.

Notes de l'abbé feytou.

(1) Dans l'exécution, on retranche toujours l'ut # de cet accord.

(2) Dans l'accord de quinte superflue on retranche de cet accord le *la* et le *fa*.

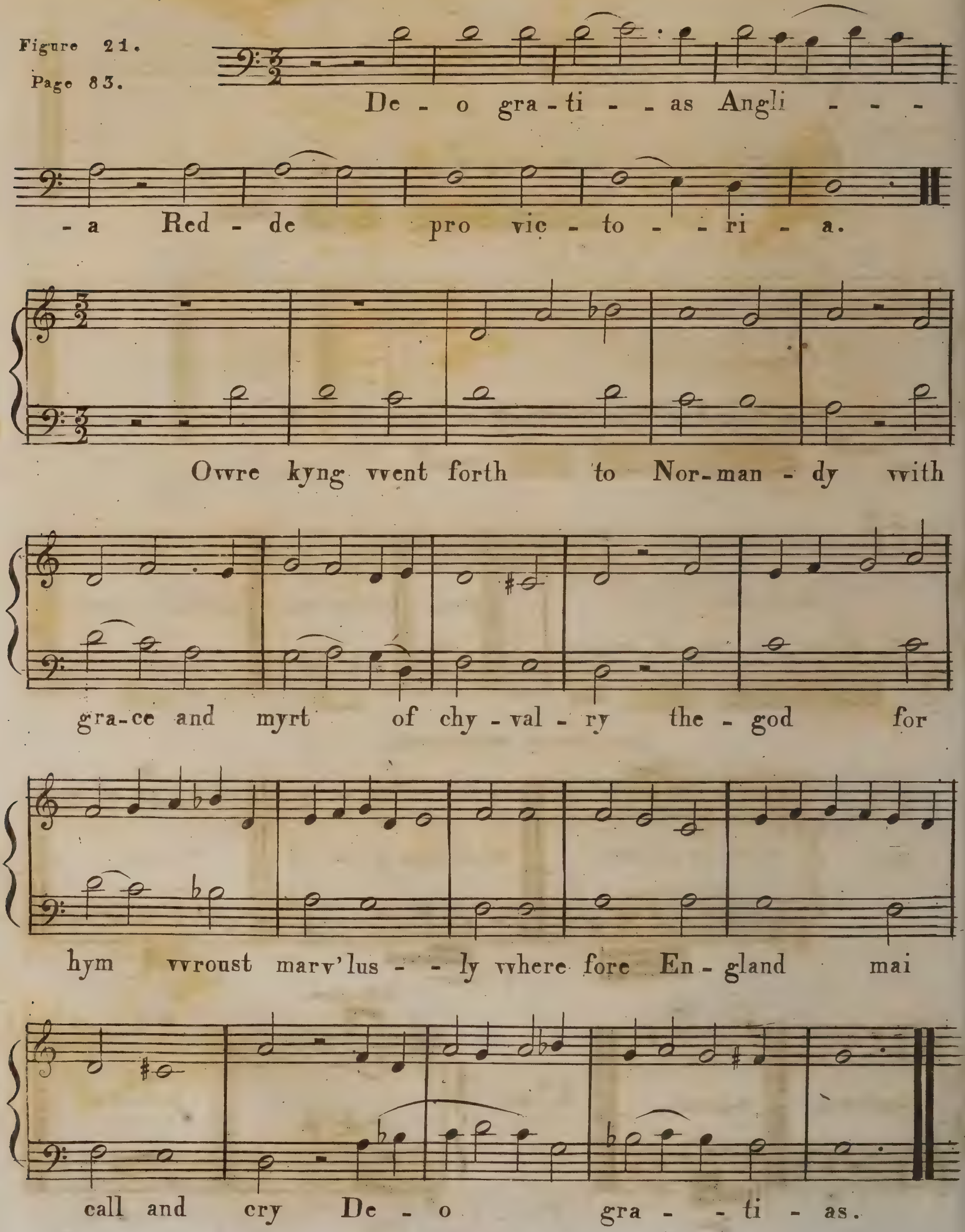
Dans l'accord de septieme superflue en sixte mineure on retranche *l'ut* et le *mi*.

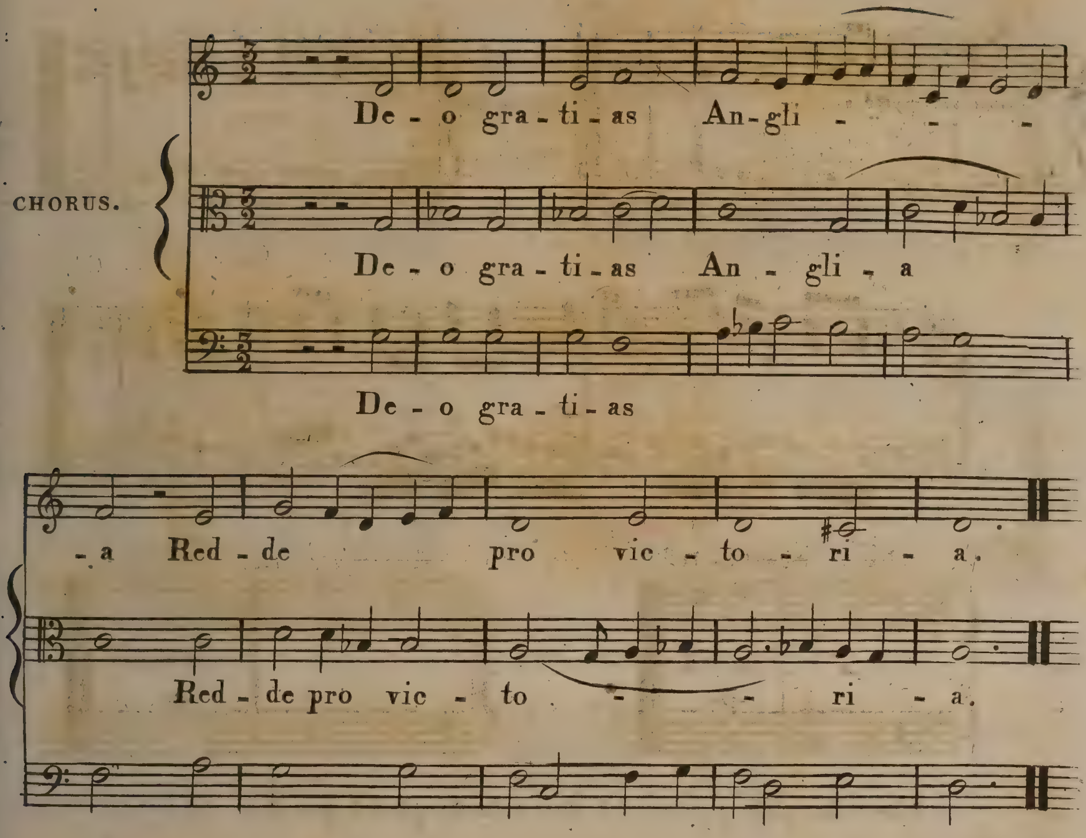
AGRÉMENS de l'ancien chant Francais.

AGRÉMENS MODERNES.

Song on the victory obtained at Agincourt, 1415.

Figure 21.
Page 83.





ANTICIPATION Page 85 et 86.

Fig. 22.

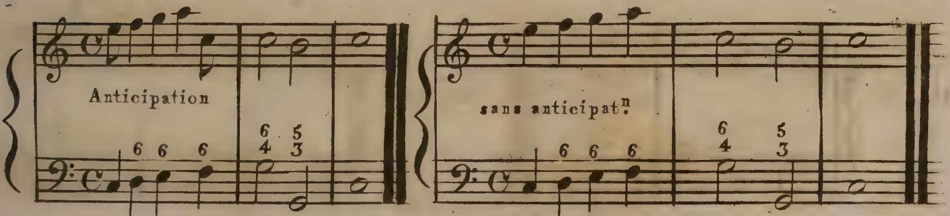
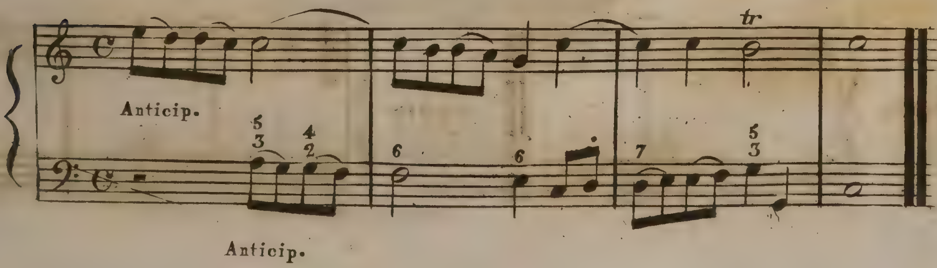


Fig. 23.



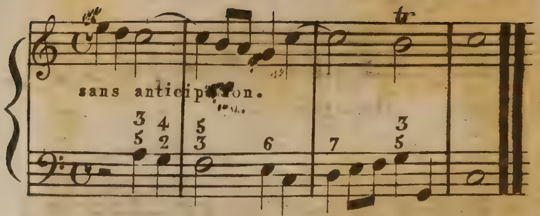


Figure 24.

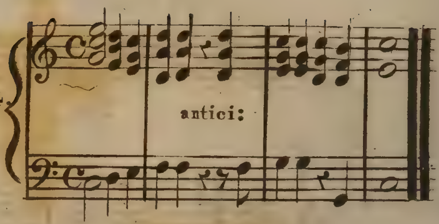


Fig. 25.

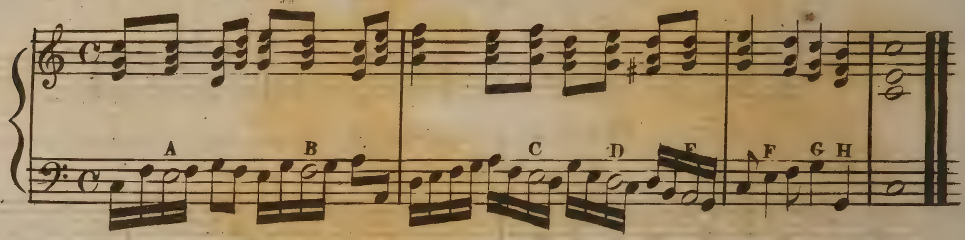


Fig. 26.

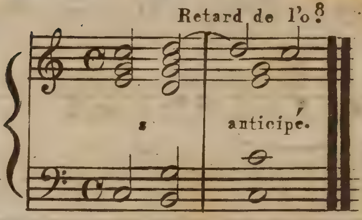
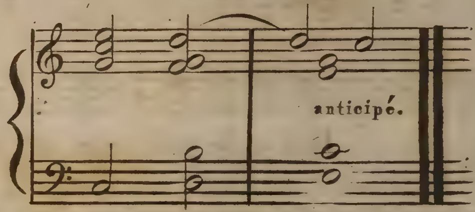


Fig 27



Ces exemples présentent des retards plutôt que des anticipations, et c'est une fausse manière de voir de FRAMERY qui les lui a fait choisir.

Fig. 28.

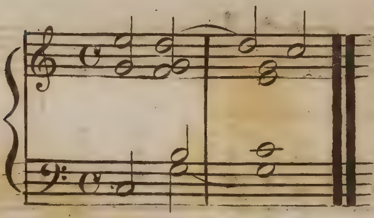


Fig. 29.

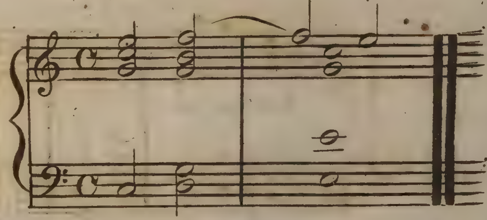


Fig. 30.

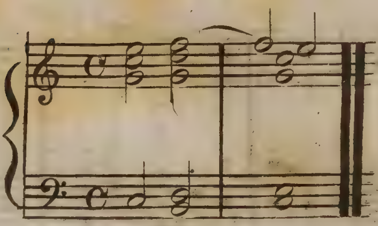


Fig. 31.

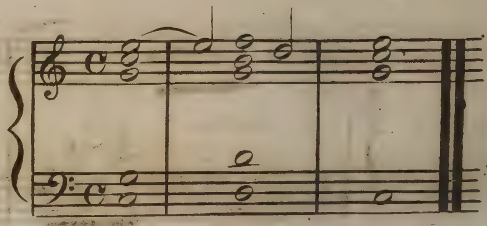


Fig. 32.

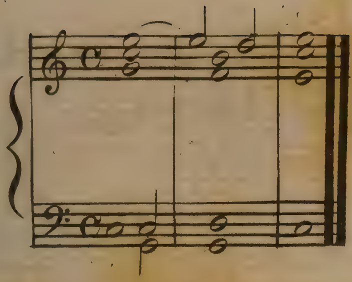


Fig. 33.

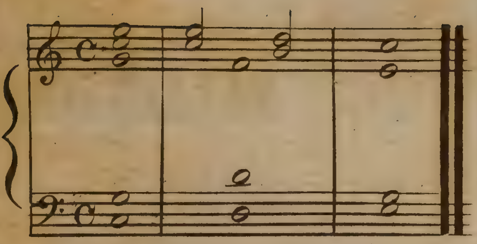


Fig. 34.

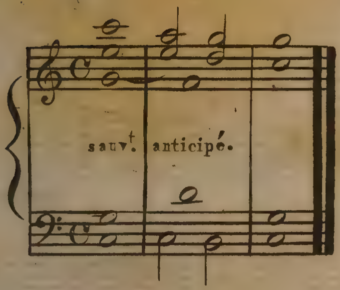
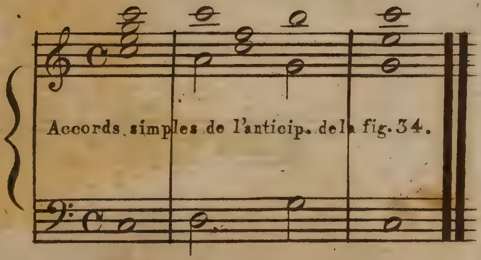


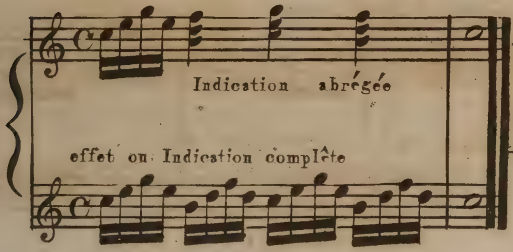
Fig. 35.



Page 97.

ARPEGGIO

Fig. 36.



Nota. La figure 37, se trouve, dans les planches du volume des arts et metiers et de la luthérie.

ASPIRATION

Page 99.

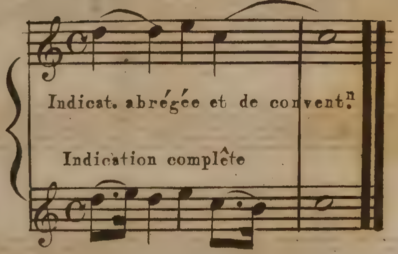
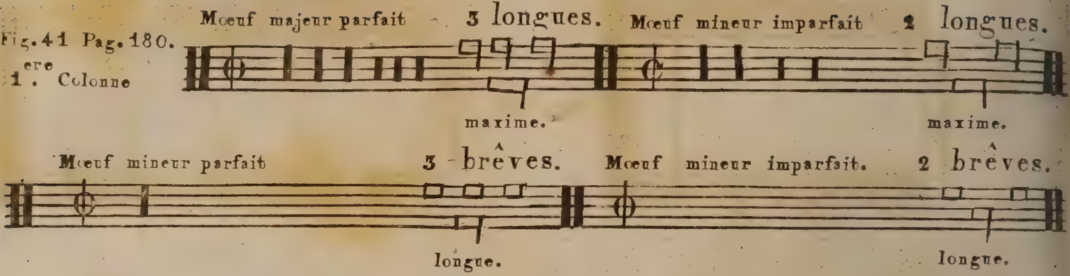


Figure 93.

Aspiration par degrés disjoints.

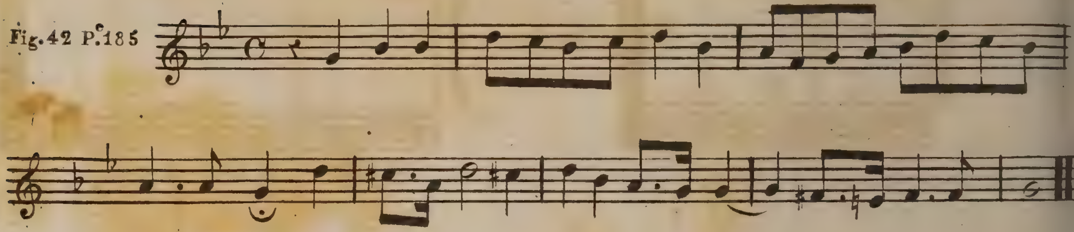
Mœufs ou Mesures anciennes.

Fig. 41 Pag. 180. 1.ere Colonne



CANON FERMÉ, Canone chiuso.

Fig. 42 P.e 185



le même canon ouvert

Autre Fig. 42 et Fig. 50.

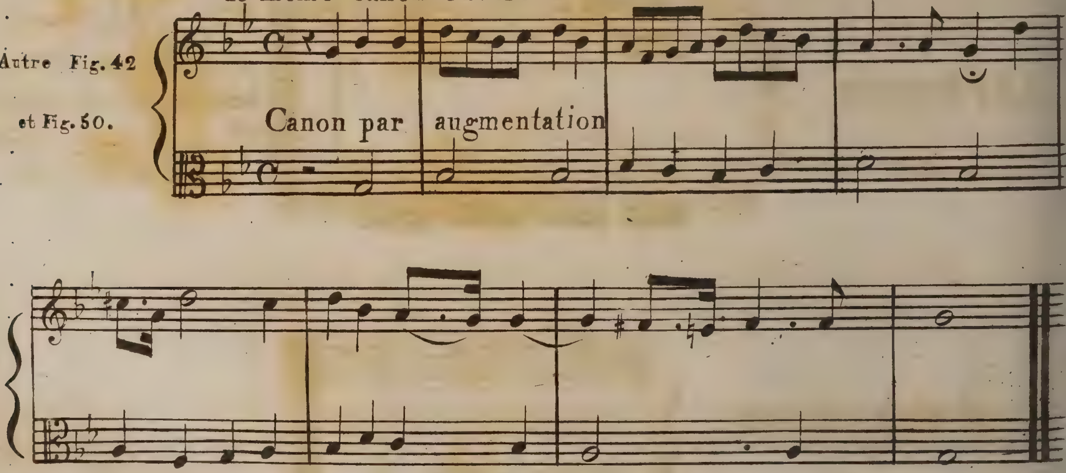


Fig. 43 de la page 185.

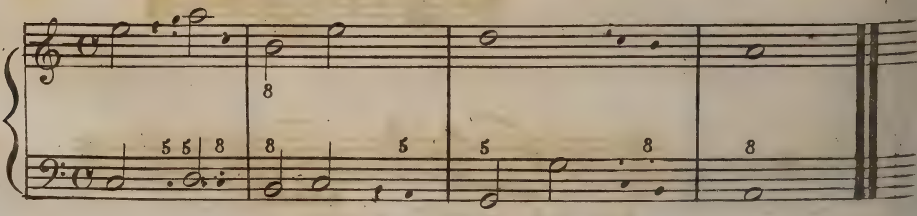


Fig. 40. P 157 Col. 1.

GÉNÉRATION HARMONIQUE.

Table des Harmoniques de la Basse Fondamentale Naturelle. PAR M. L. FEYTOU.

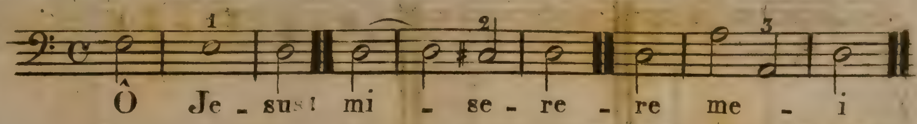
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
	Levé.	Frappé.	Levé.	Frappé.	L.	FR.	L.	F.	L.	F.	L.	F.	L.	F.	L.	F.
64	ut	ut		ut				ut								ut
63	si 𝄪		si 𝄪				si 𝄪		si 𝄪							
62	si #	si														
61	si ‡															
60	si	si		si	si	si				si		si			si	
59	ɐl 𝄪															
58	ɐl #	ɐl #														
57	ɐl ‡		ɐl ‡													
56	ɐl	ɐl		ɐl			ɐl	ɐl						ɐl		
55	ta 𝄪				ta 𝄪						ta 𝄪					
54	ta #	ta #	ta #			ta #			ta #							
53	ta ‡															
52	ta	ta		ta									ta			
51	sol 𝄪		sol 𝄪													
50	sol #	sol #			sol #					sol #						
49	sol ‡						sol ‡									
48	sol	sol	sol	sol		sol		sol				sol				sol
47	ɐɟ 𝄪															
46	ɐɟ #	ɐɟ #														
45	ɐɟ ‡		ɐɟ		ɐɟ ‡				ɐɟ ‡						ɐɟ ‡	
44	ɐɟ	ɐɟ		ɐɟ							ɐɟ					
43	mi 𝄪															
42	mi #	mi #	mi #			mi #	mi #							mi #		
41	mi ‡															
40	mi	mi		mi	mi			mi		mi						
39	ré 𝄪		ré 𝄪										ré 𝄪			
38	ré #	ré #														
37	ré ‡															
36	ré	ré	ré	ré		ré			ré			ré				
35	ut 𝄪				ut 𝄪		ut 𝄪									
34	ut #	ut #														
33	ut ‡		ut ‡								ut ‡					
32	ut	ut		ut				ut								ut
31	si #															
30	si	si	si		si	si				si					si	
29	ɐl #															
28	ɐl	ɐl		ɐl			ɐl							ɐl		
27	ta #		ta #						ta #							
26	ta	ta											ta			
25	sol #				sol											
24	sol	sol	sol	sol		sol		sol				sol				
23	ɐɟ #															
22	ɐɟ	ɐɟ									ɐɟ					
21	mi #		mi #				mi #									
20	mi	mi		mi	mi					mi						
19	ré #															
18	ré	ré	ré			re			ré							
17	ut #															
16	ut	ut		ut				ut								ut
15	si		si		si										si	
14	ɐl	ɐl					ɐl							ɐl	REPOS.P.	
13	ta												ta	Appel.		
12	sol	sol	sol	sol		sol						sol	Repos.			
11	ɐɟ										ɐɟ	Appel.				
10	mi	mi			mi					mi	Repos.					
9	ré		ré						ré	Appel.						
8	ut	ut		ut				ut	Repos.							
7	ɐl						∀⅂	Appel.								
6	sol	sol	sol			SOL	Repos.									
5	mi				MI	Appel.										
4	ut	ut		UT	Repos.											
3	sol		SOL	Appel.												
2	ut	UT	REPOS. P.													
1	UT	Appel.														
	REPOS. P.															
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI

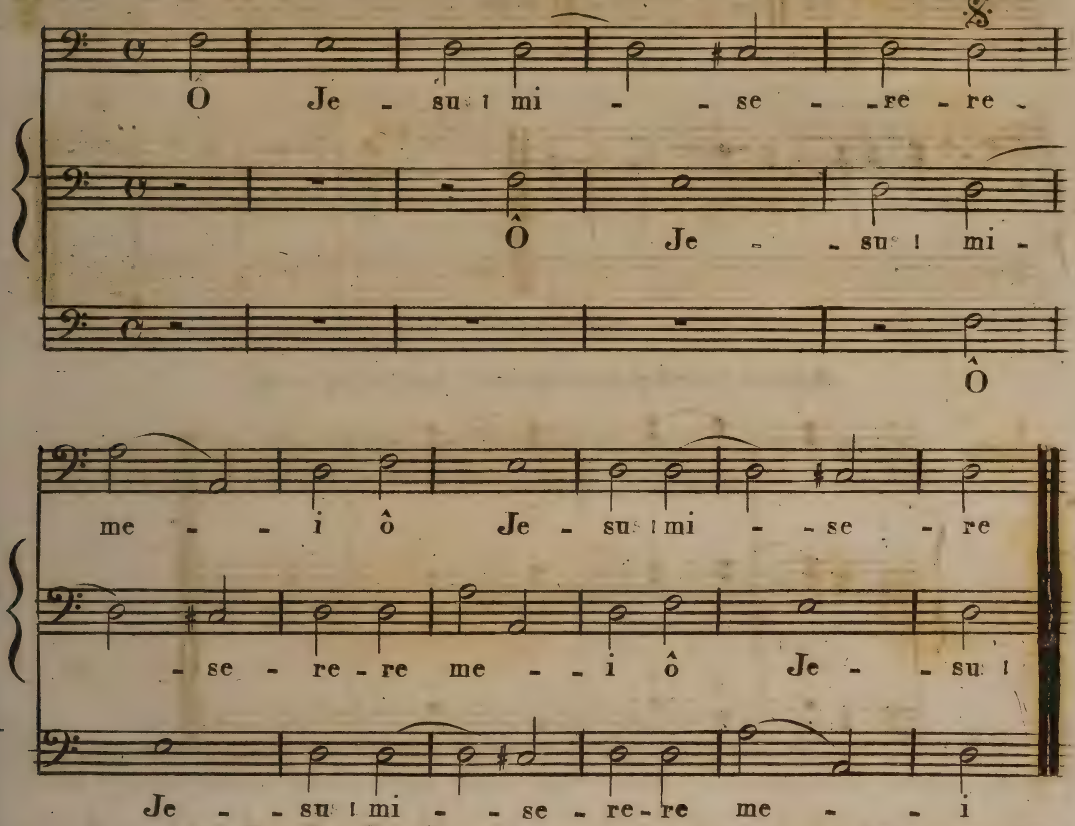
Basse Fondamentale Naturelle.

4.

Les cadences parfaites sont de trois sortes pour la mélodie, *mi ré, ut♯ ré*, et *la ré*.

Autre Fig. 43 de la page 186.

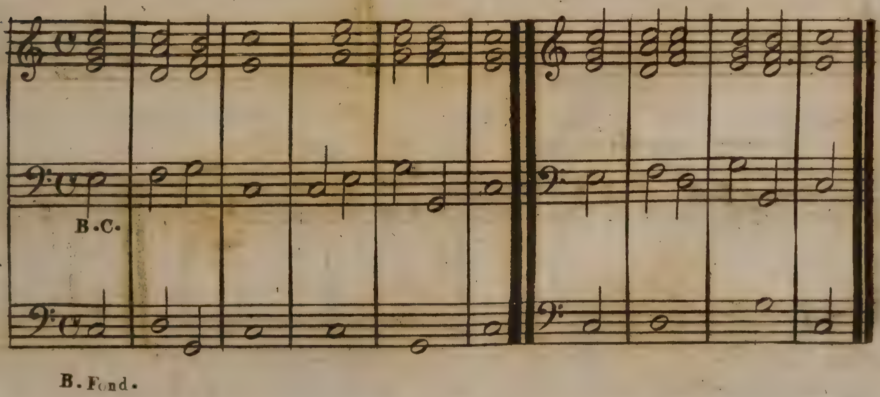


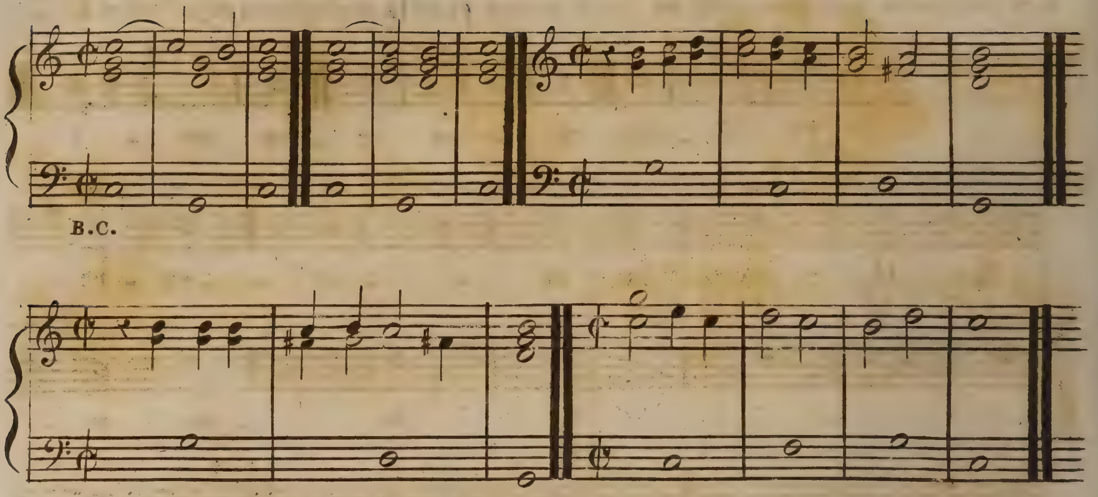


CADENCES PARFAITES, SIMPLES, COMPOSEÉS, ET DOUBLES.

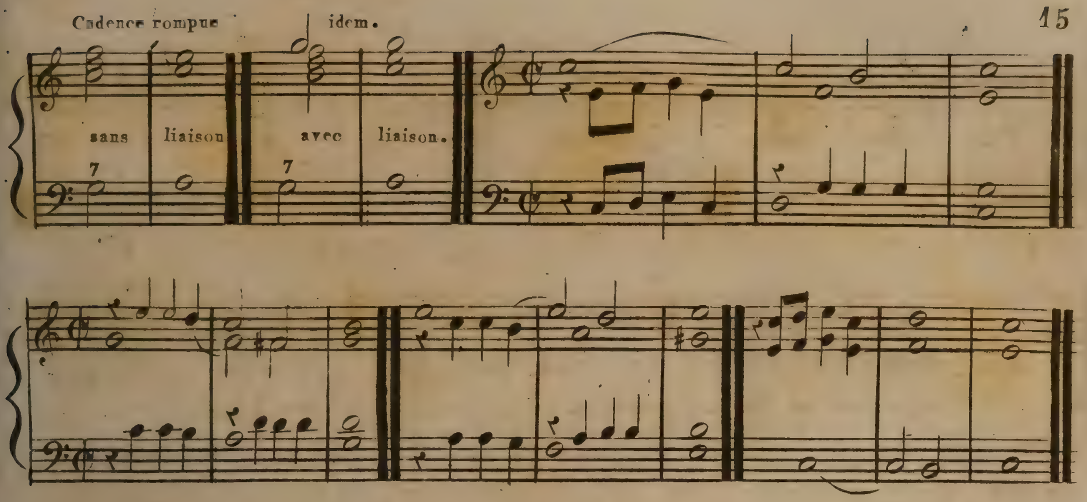
Exemple de l'article cadence

Page 186



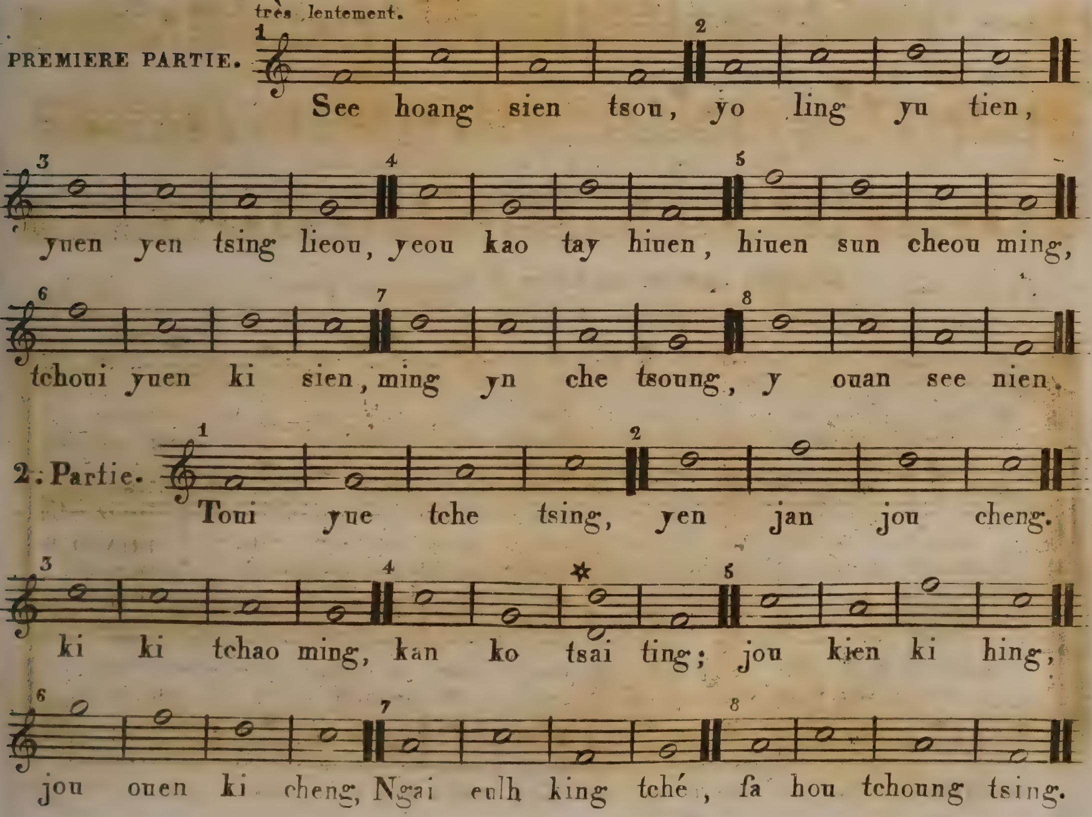


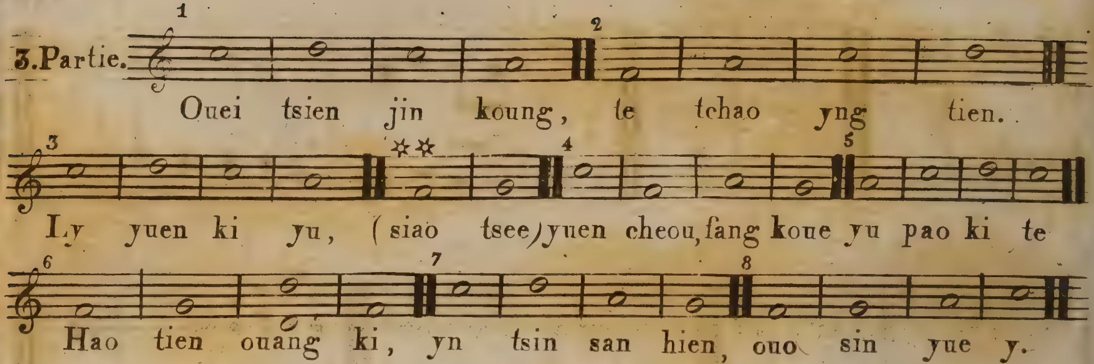
Article cadence de ROUSSEAU Page 186, 187 et 188.



1.^er^ Exemple pour la Musique des CHINOIS.

hymne en l'honneur des Ancêtres Figure 48. et PAGE 265.





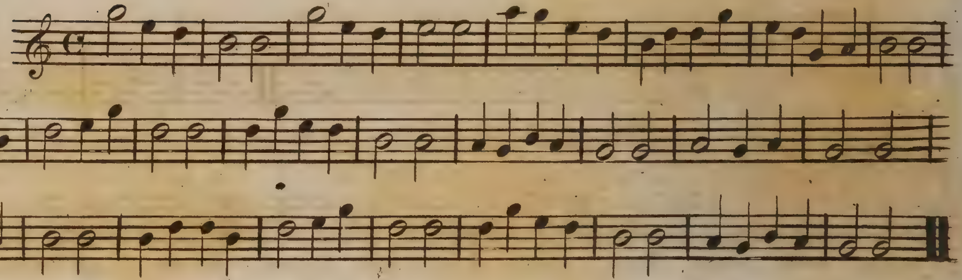
✲Dans les doubles notes le *ré* inférieur est pour les voix et celui d'enhaut pour les Intrumens.

✲✲Ces deux mots sont comme hors de rang, Ils n'entrent point dans la mesure de ce quatrieme vers Ils se chantent à demi voix et d'un ton presque tremblant, Ils signifient à peu près *moi indigne* où *moi chétif* selon la traduction du P. AMIOT.

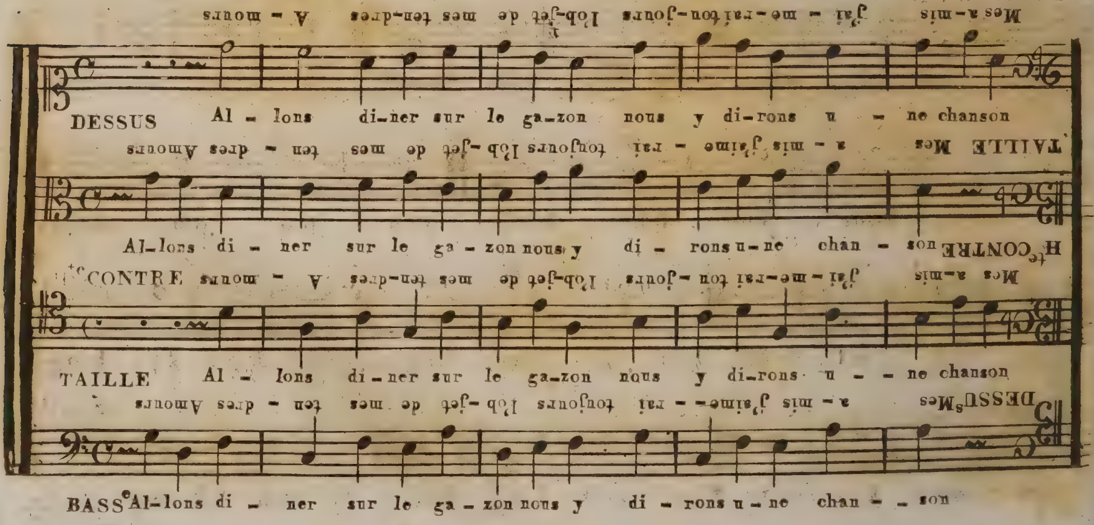
2eme Exemple pour la Musique des CHINOIS.

Air: Du satin à feuille de Saule.

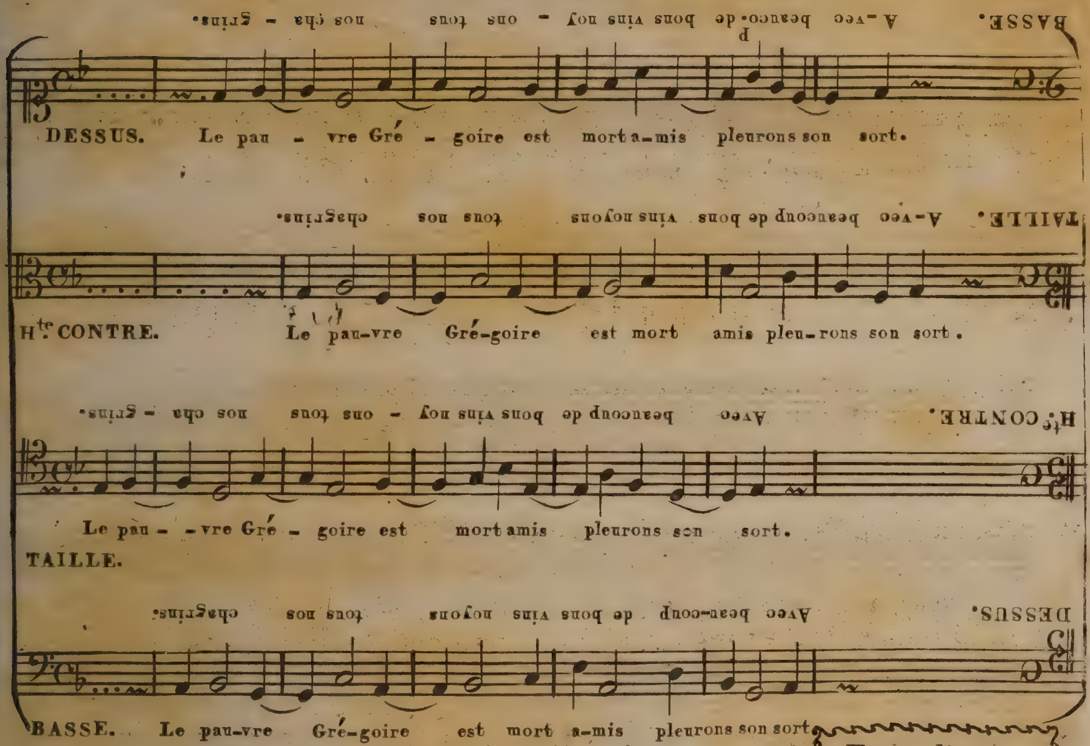
Grave.



DOUBLE CANON RENVERSÉ Fig. 48. Page 196.



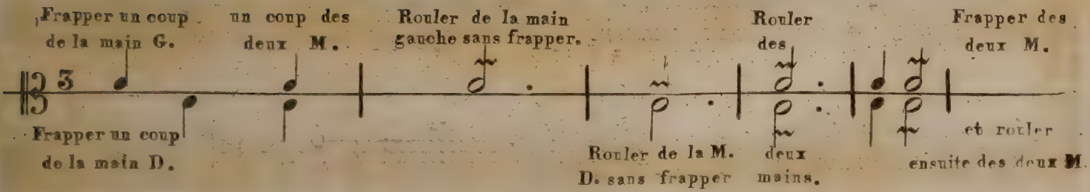
Autre DOUBLE CANON Renversé.



Pour l'autre
Fig. 50. voyez 42

TABLATURE DES CASTAGNETTES.

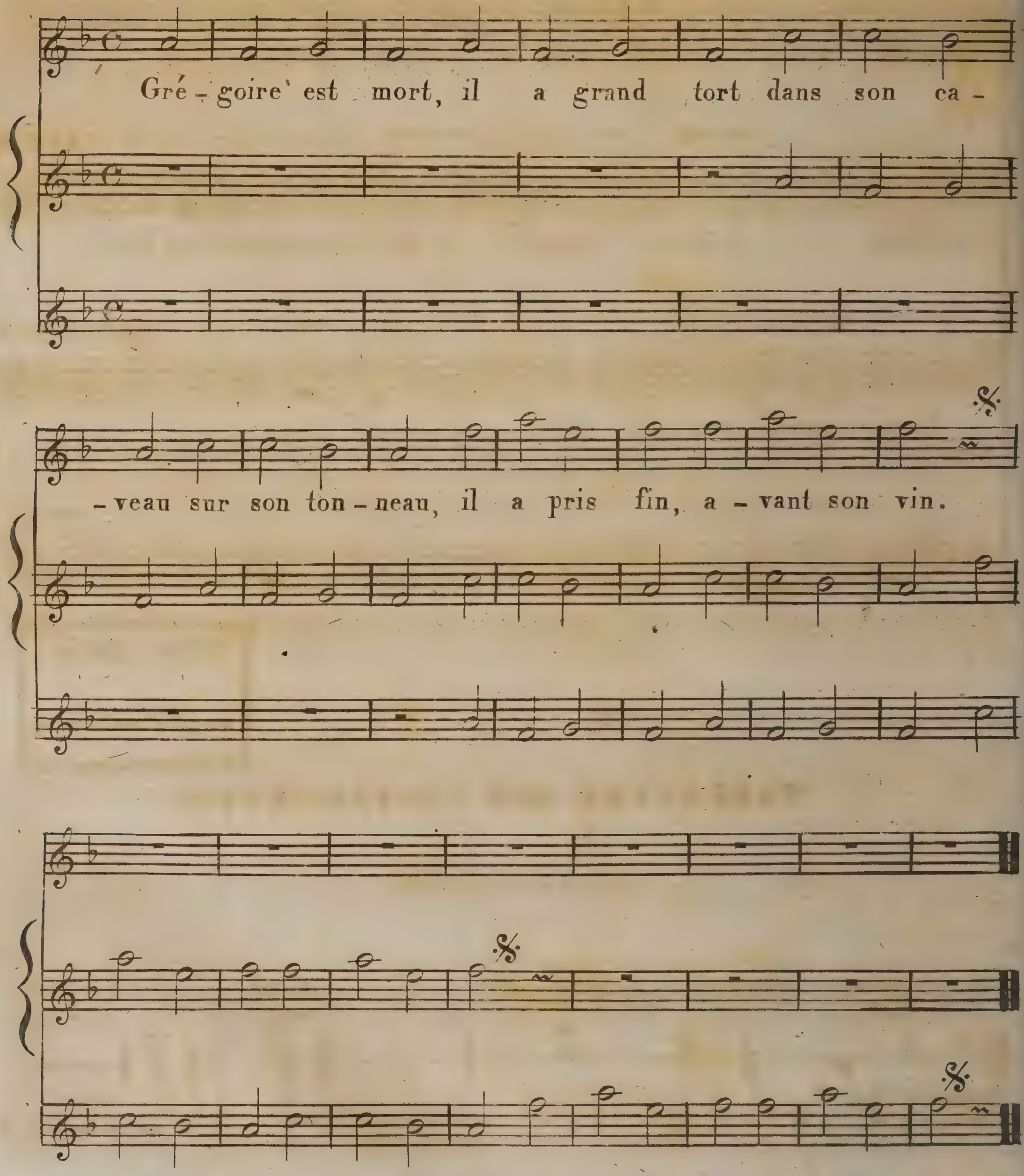
Figure 50. Page 213.



Canon à trois voix égales.

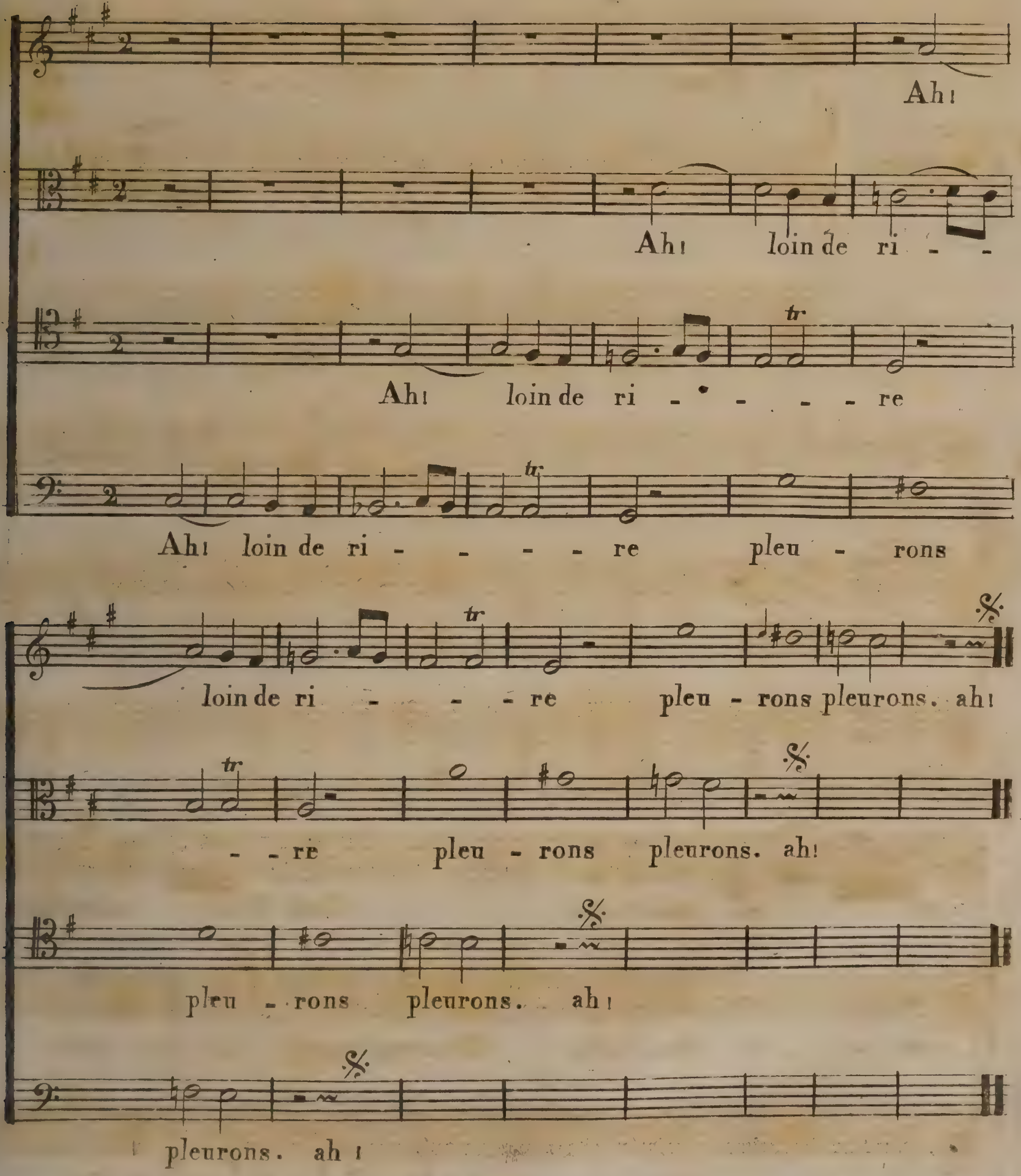
ou à l'unisson

Planche N°. 51. Page 197.



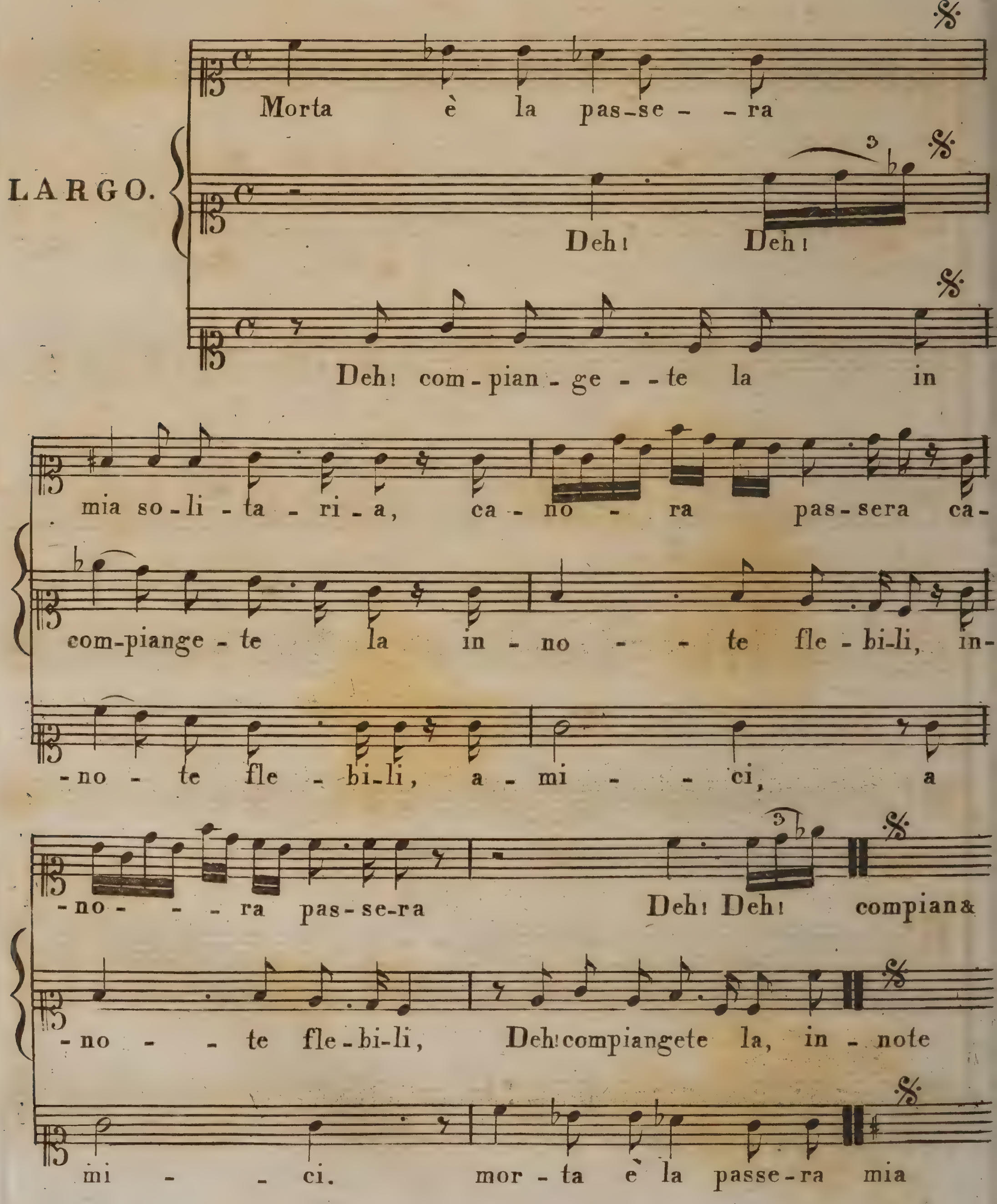
Canon à 4 voix et à la quinte par Rameau.

Planche 51.



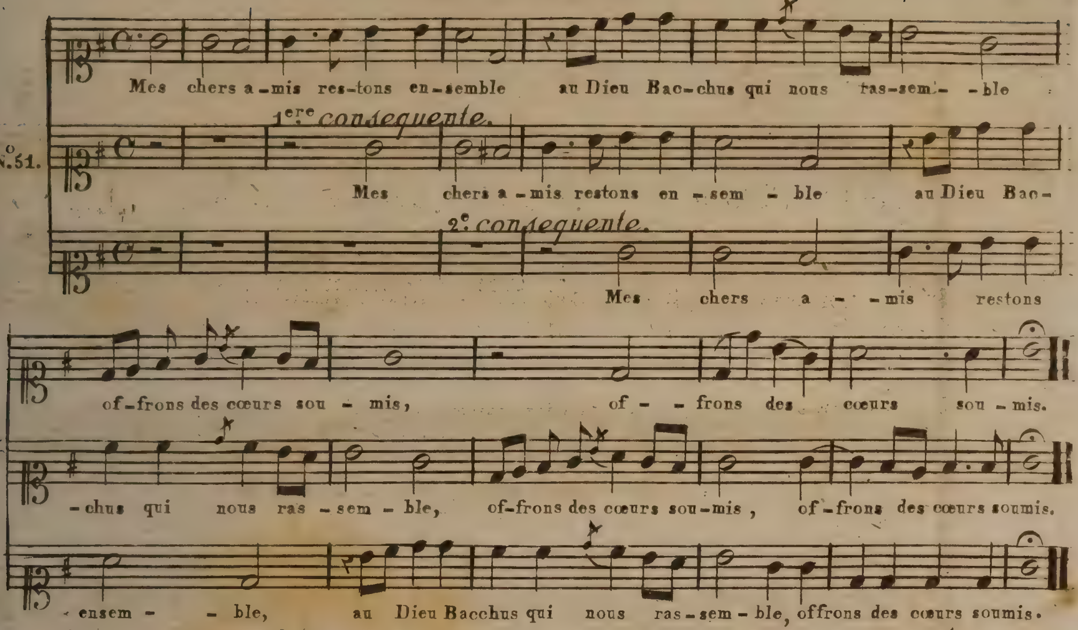
DEL PADRE MARTINI.

N°. 51. Page 197.



Extrait d'un canon à l'unisson à trois parties.

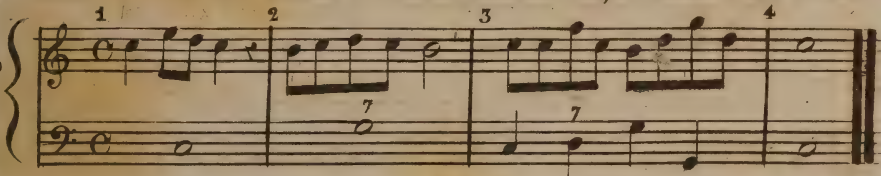
N.° 51.



CÉSURES

Planche N.° 51.

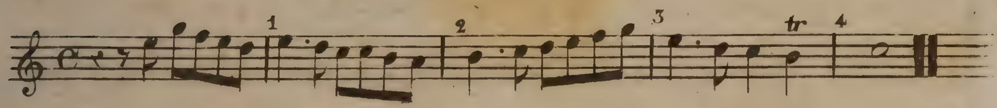
Page 218.



B.F.

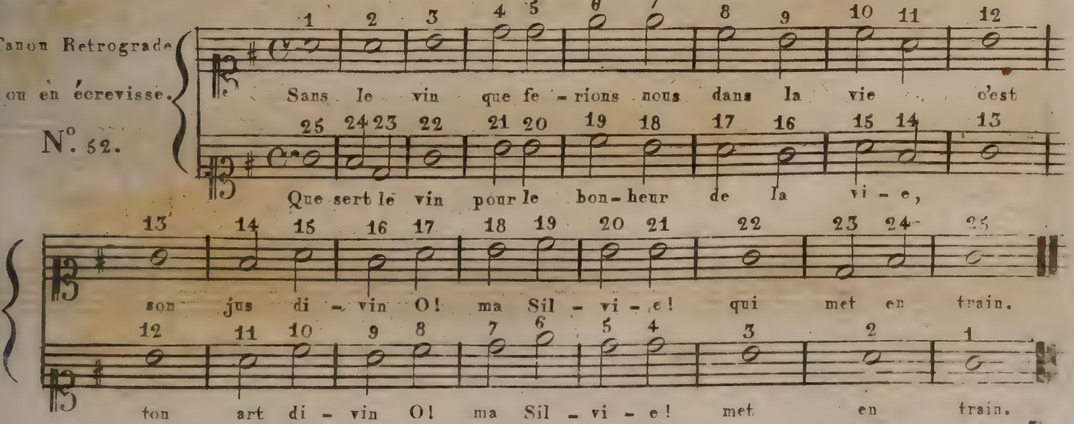
CÉSURES RELATIVES.

N.° 52.



Canon Retrograde ou en écrevisse.

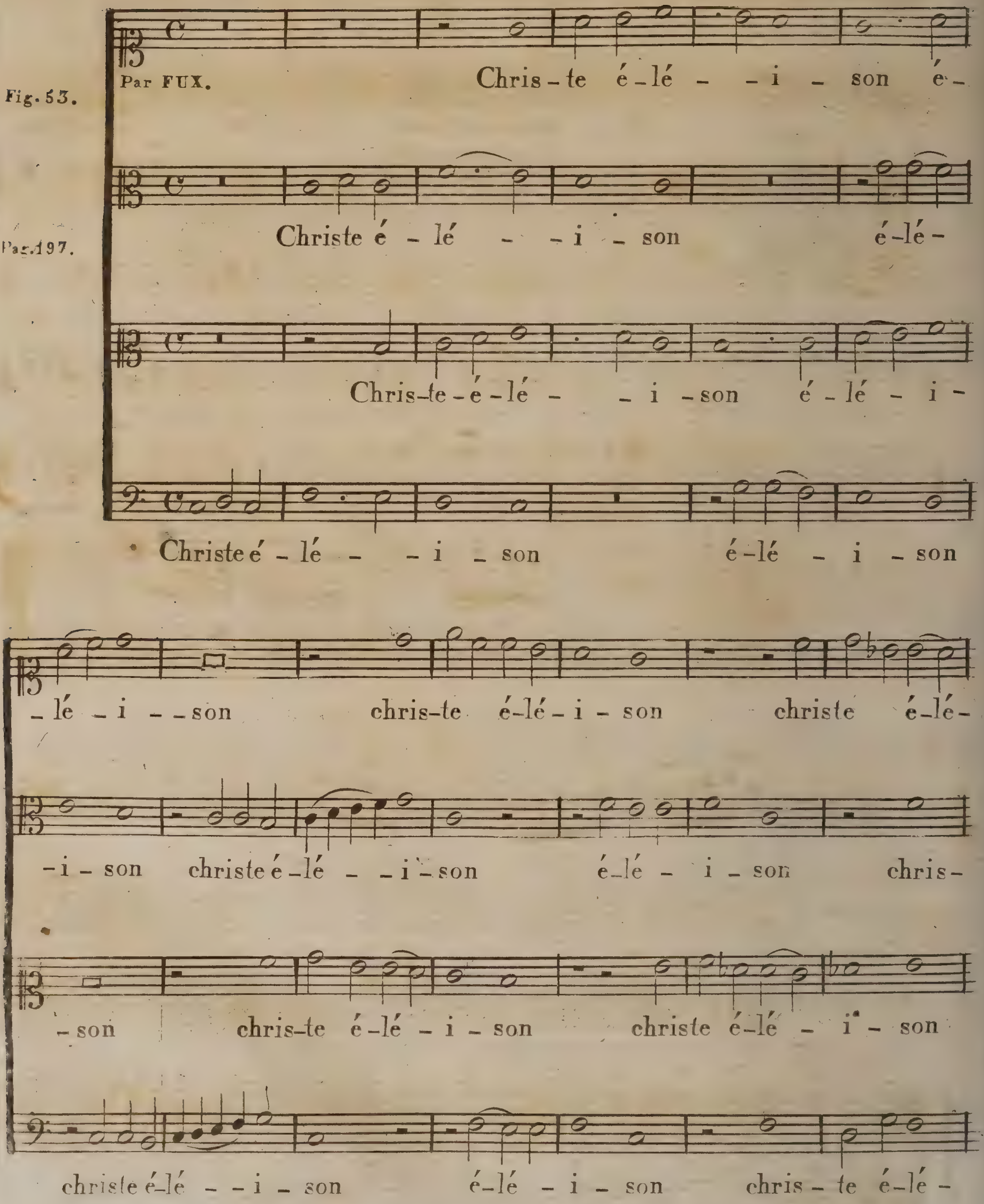
N.° 52.

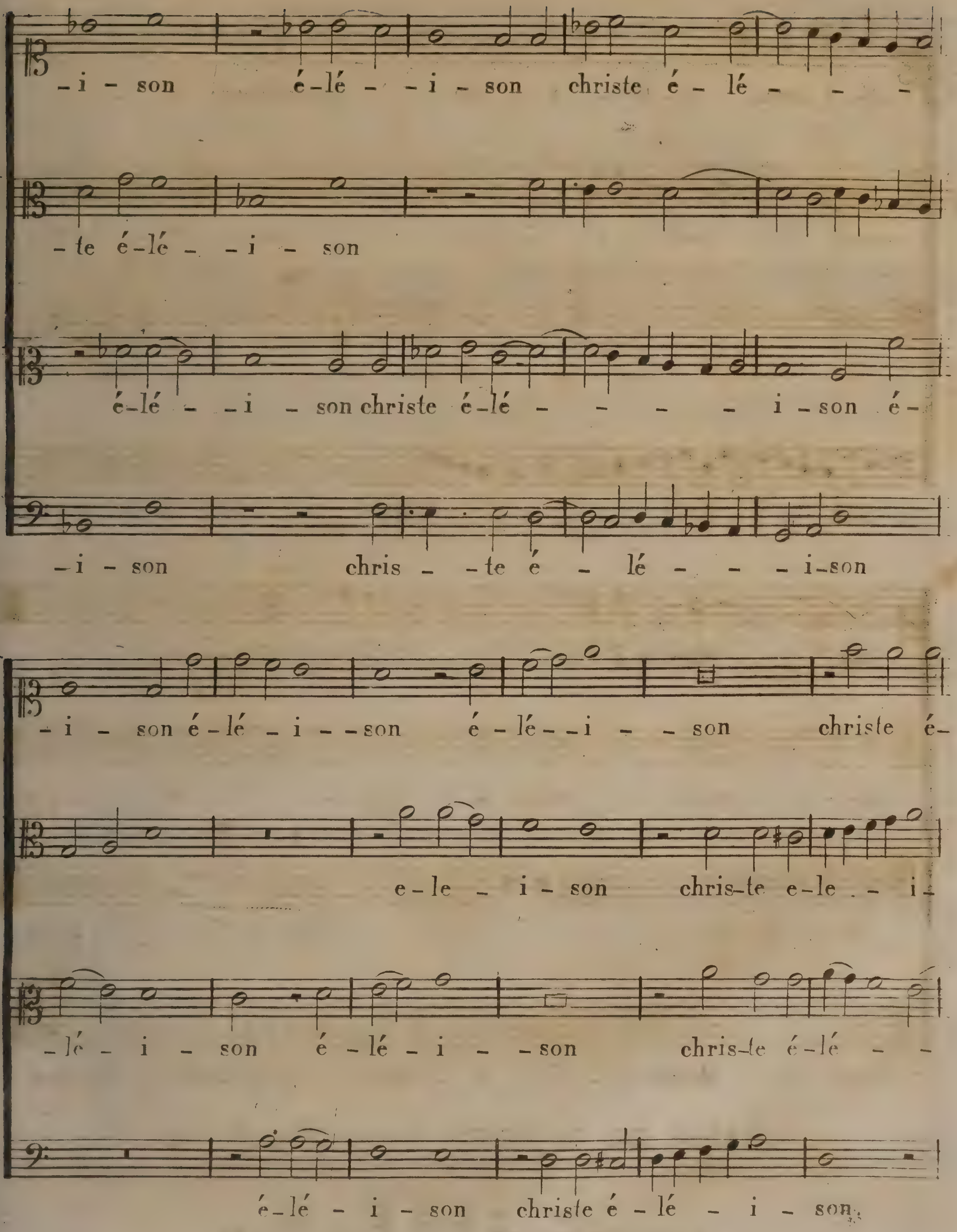


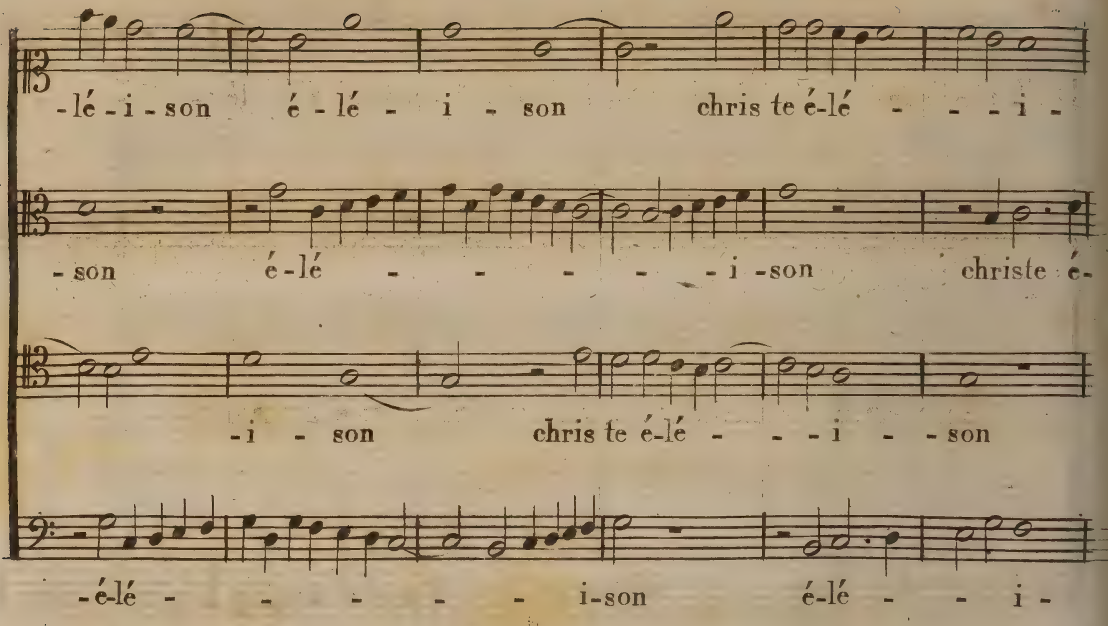
CANON DOUBLE À L'OCTAVE.

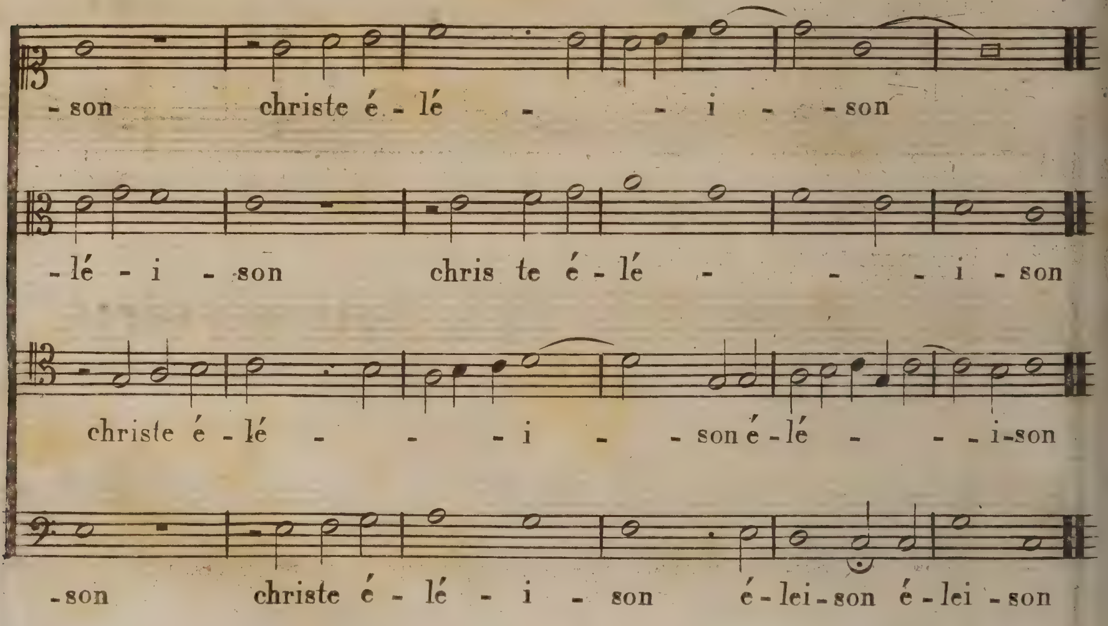
Fig. 53.

Pag. 197.

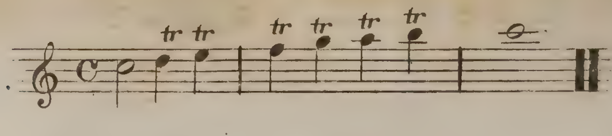



-i - son é-lé - -i - son christe é - lé - - -
-te é-lé - -i - son
é-lé - -i - son christe é-lé - - - - i - son é-
-i - son chris - -te é - lé - - - i-son
-i - son é - lé - i - -son é - lé- -i - - son christe é-
e - le - i - son chris-te e-le - - i-
-lé - i - son é - lé - i - - son chris-te é-lé - -
é-lé - i - son christe é - lé - i - son





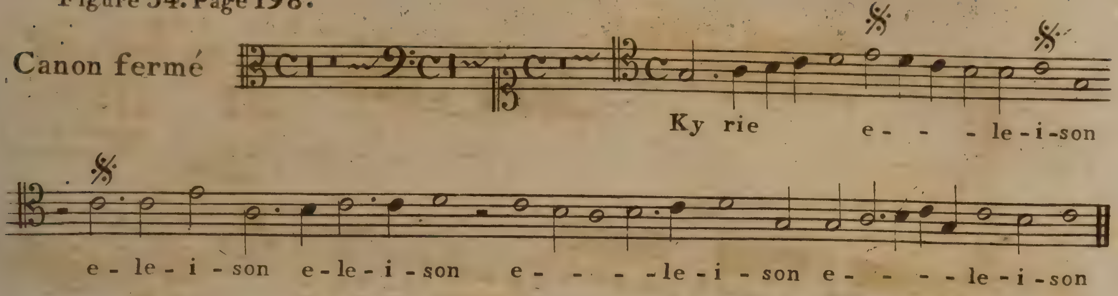
CHAINE DE TRILLES Planche N°. 53. Page 223.



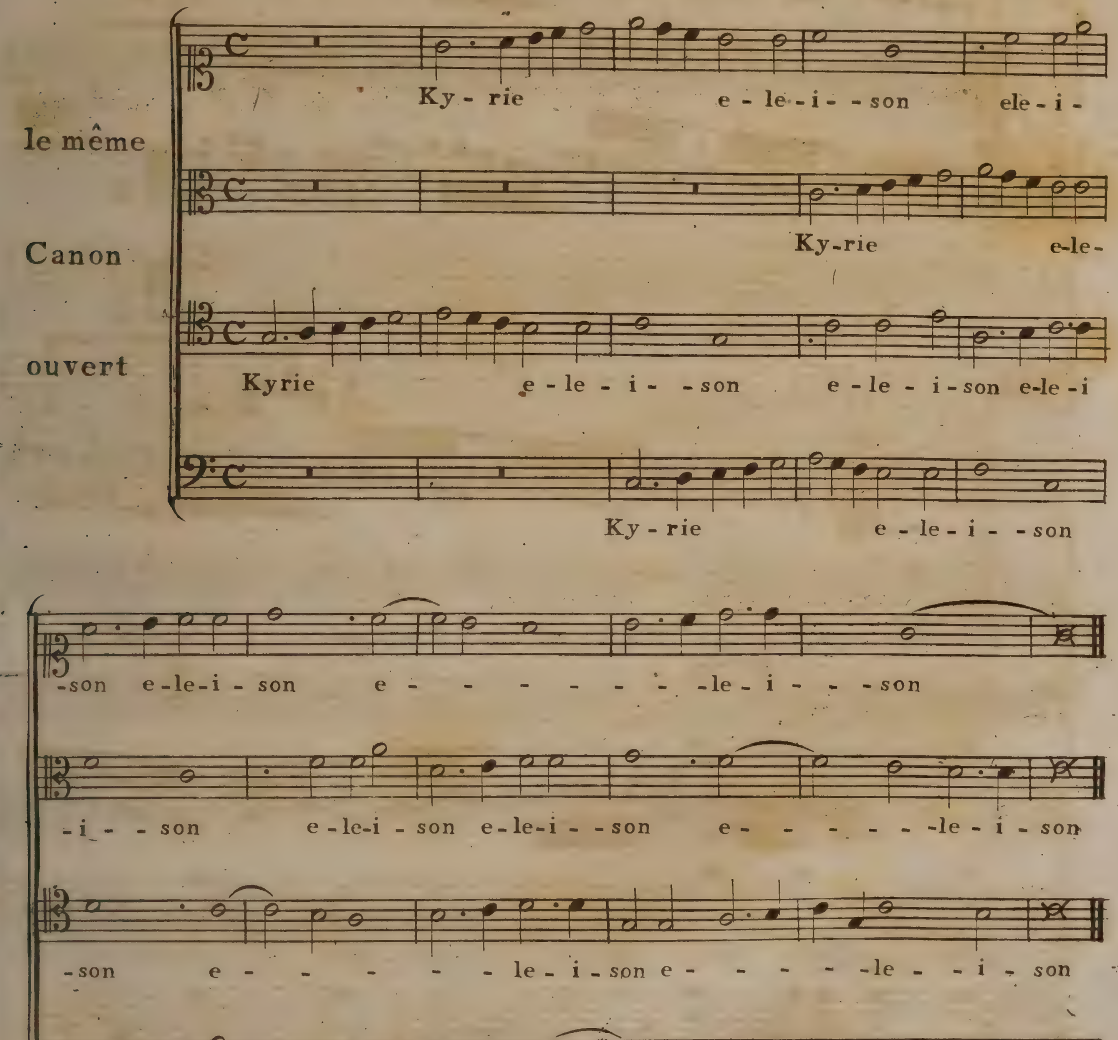
Canon à la quarte.

Figure 54. Page 198.

Canon fermé



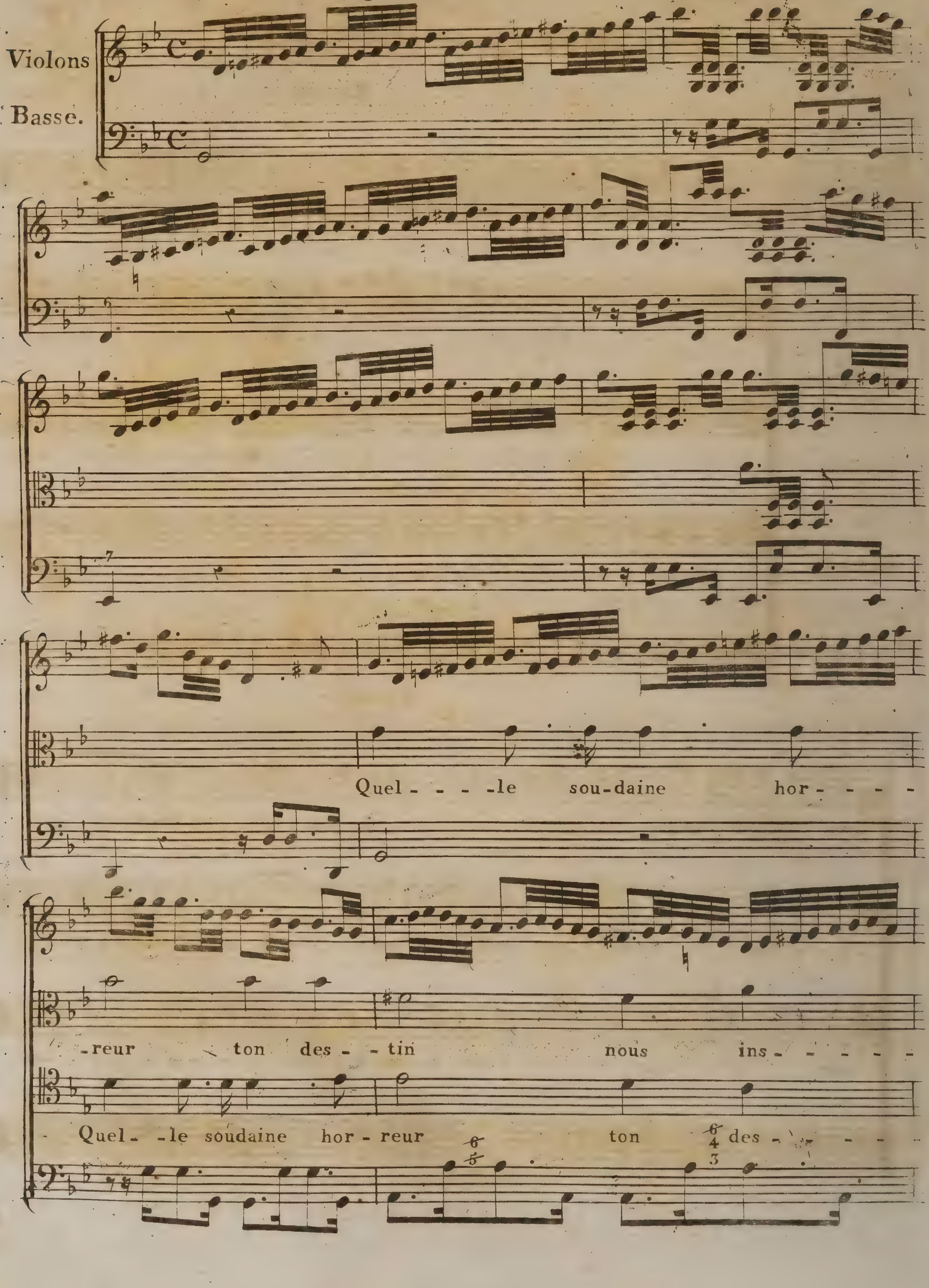
le même Canon ouvert

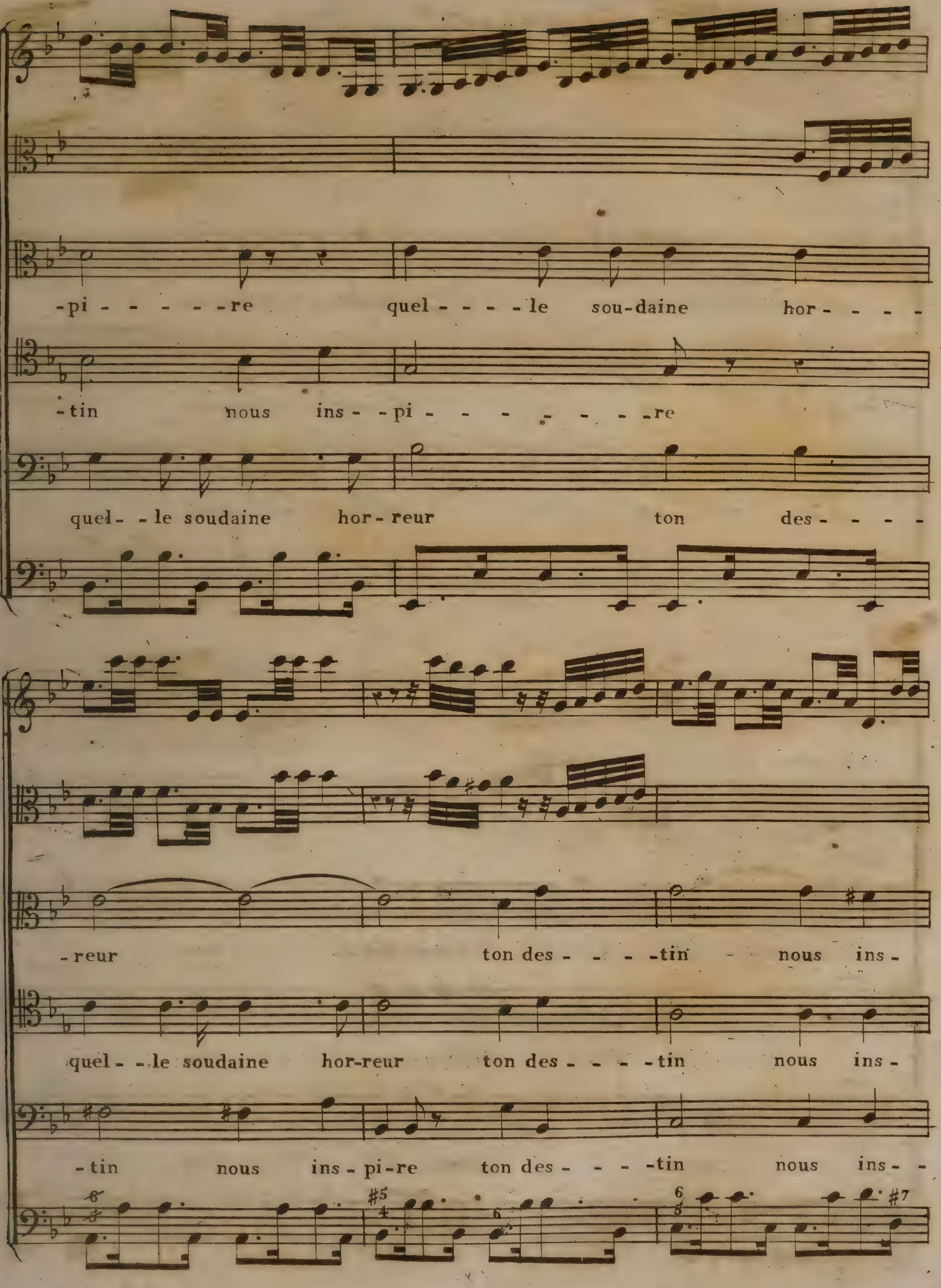


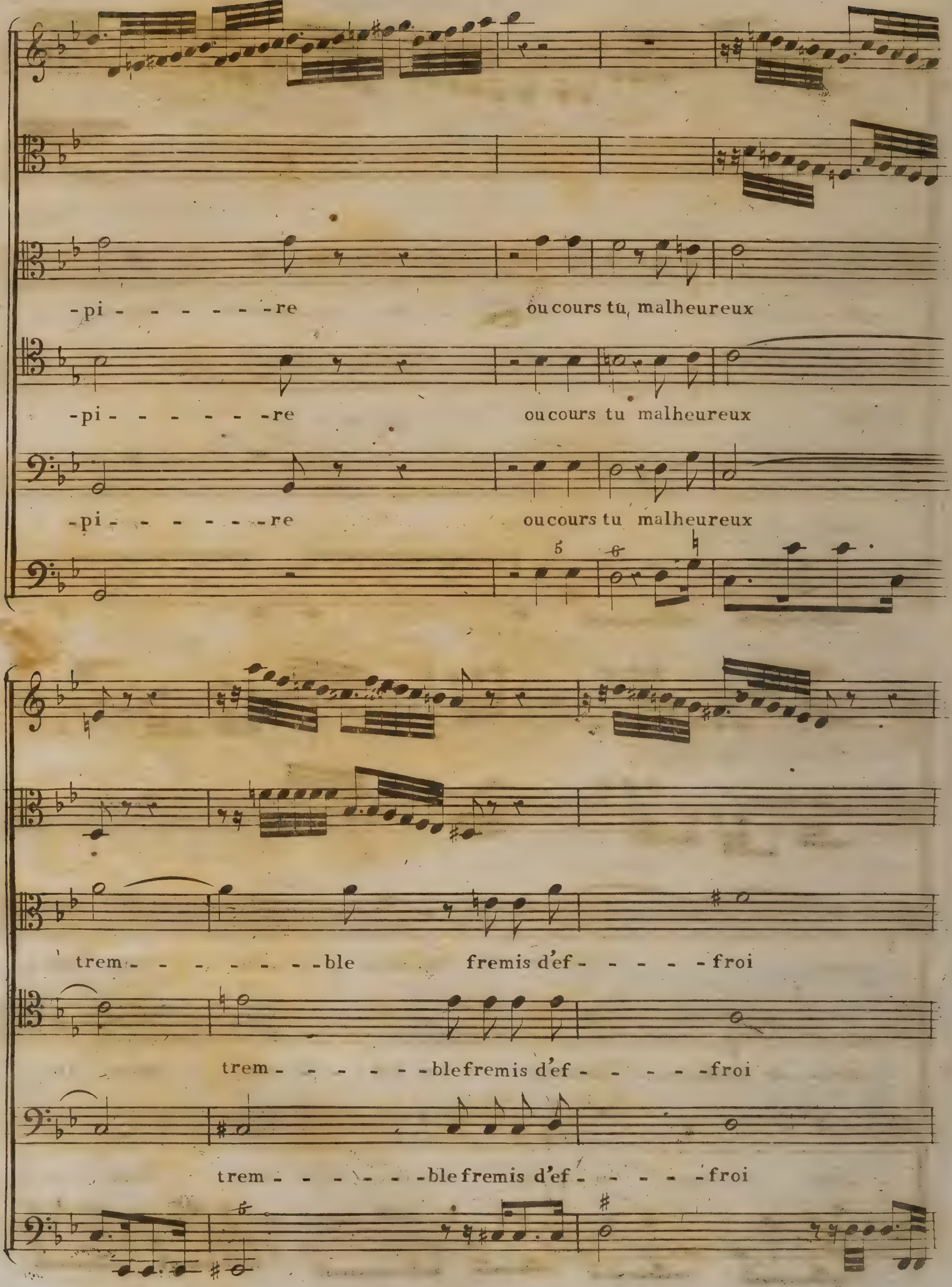
Trio des Parques d'Hyppolite et Aricie

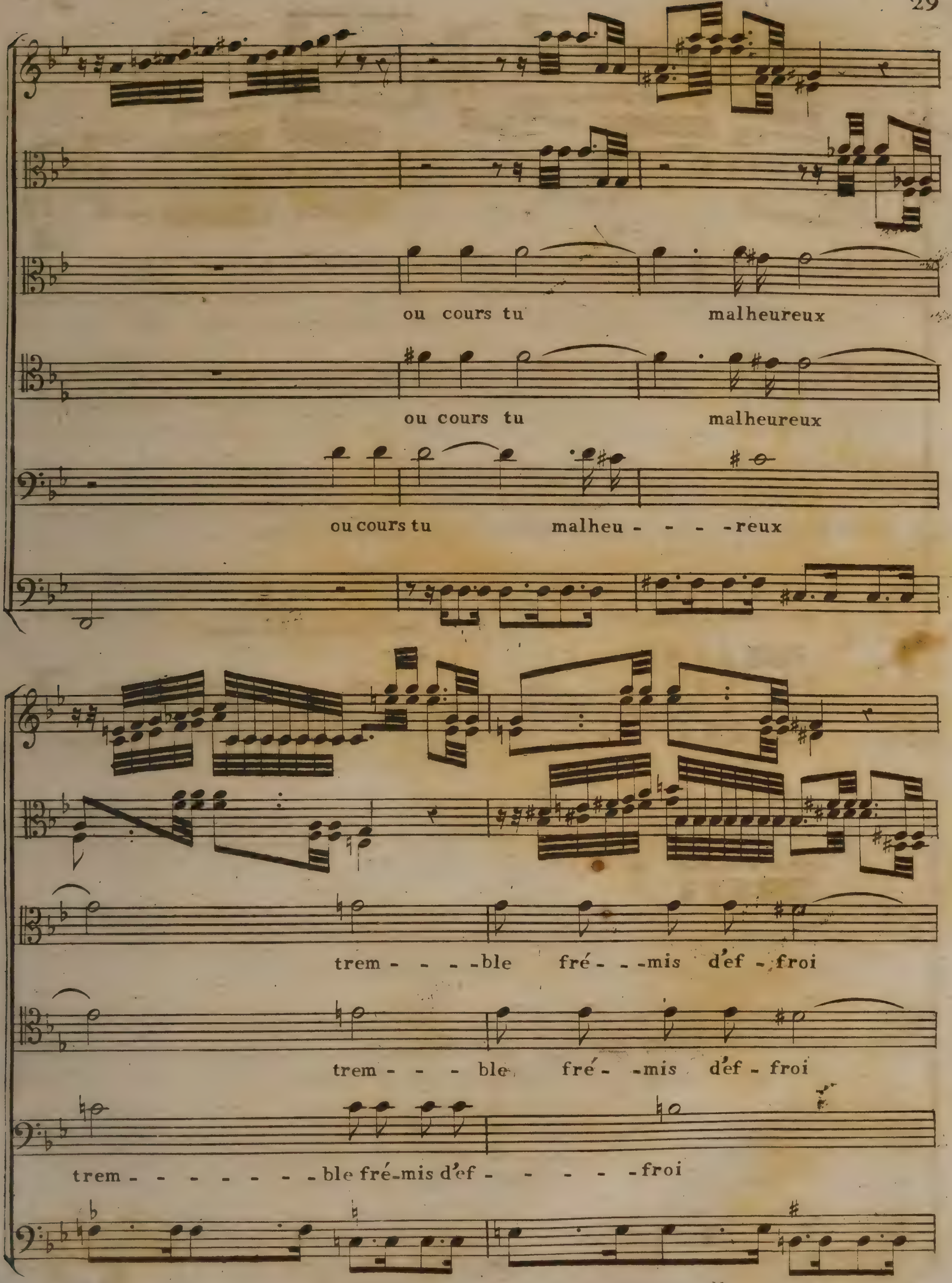
Fig. 54. Page 254.

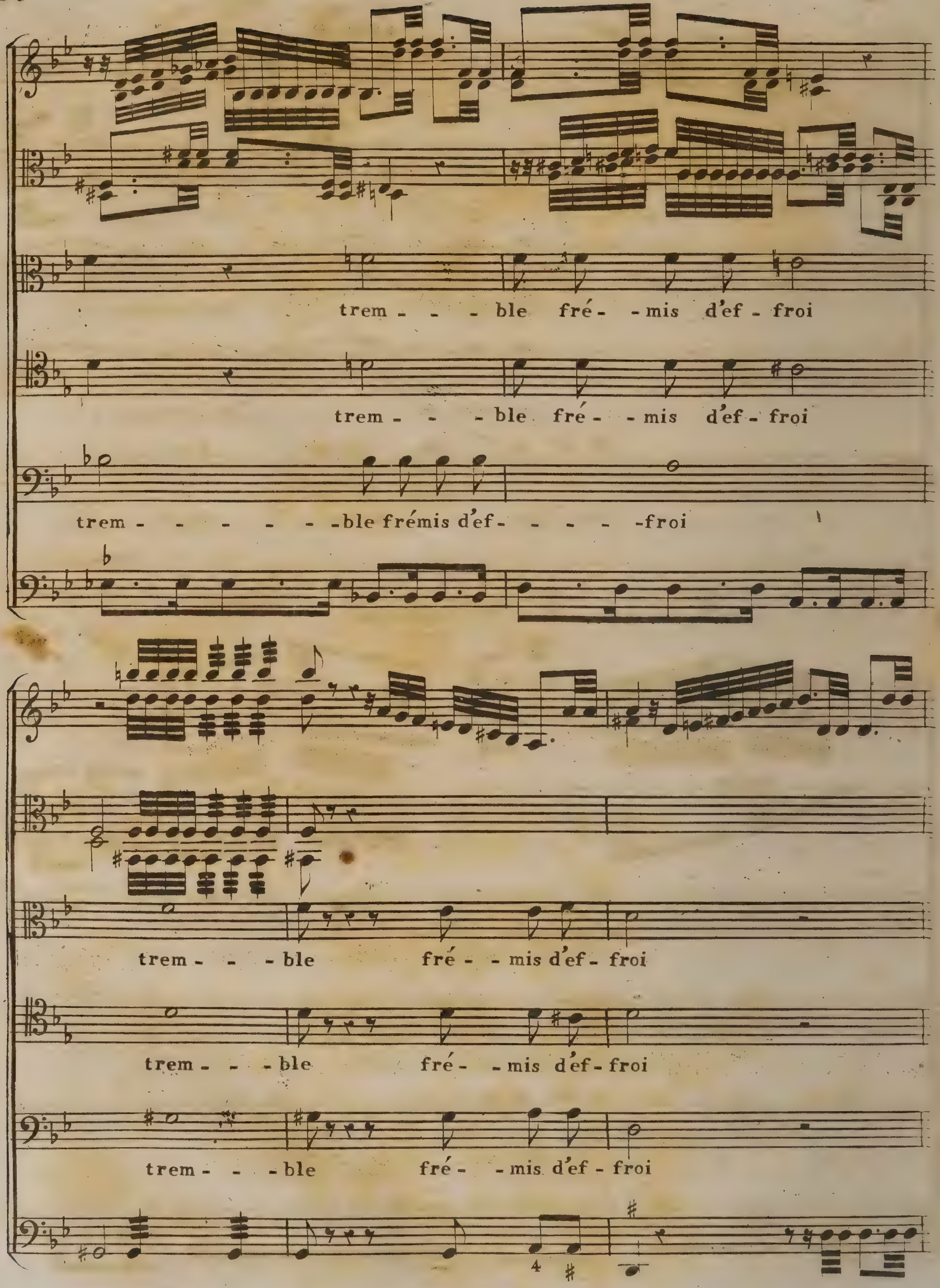
par RAMEAU..

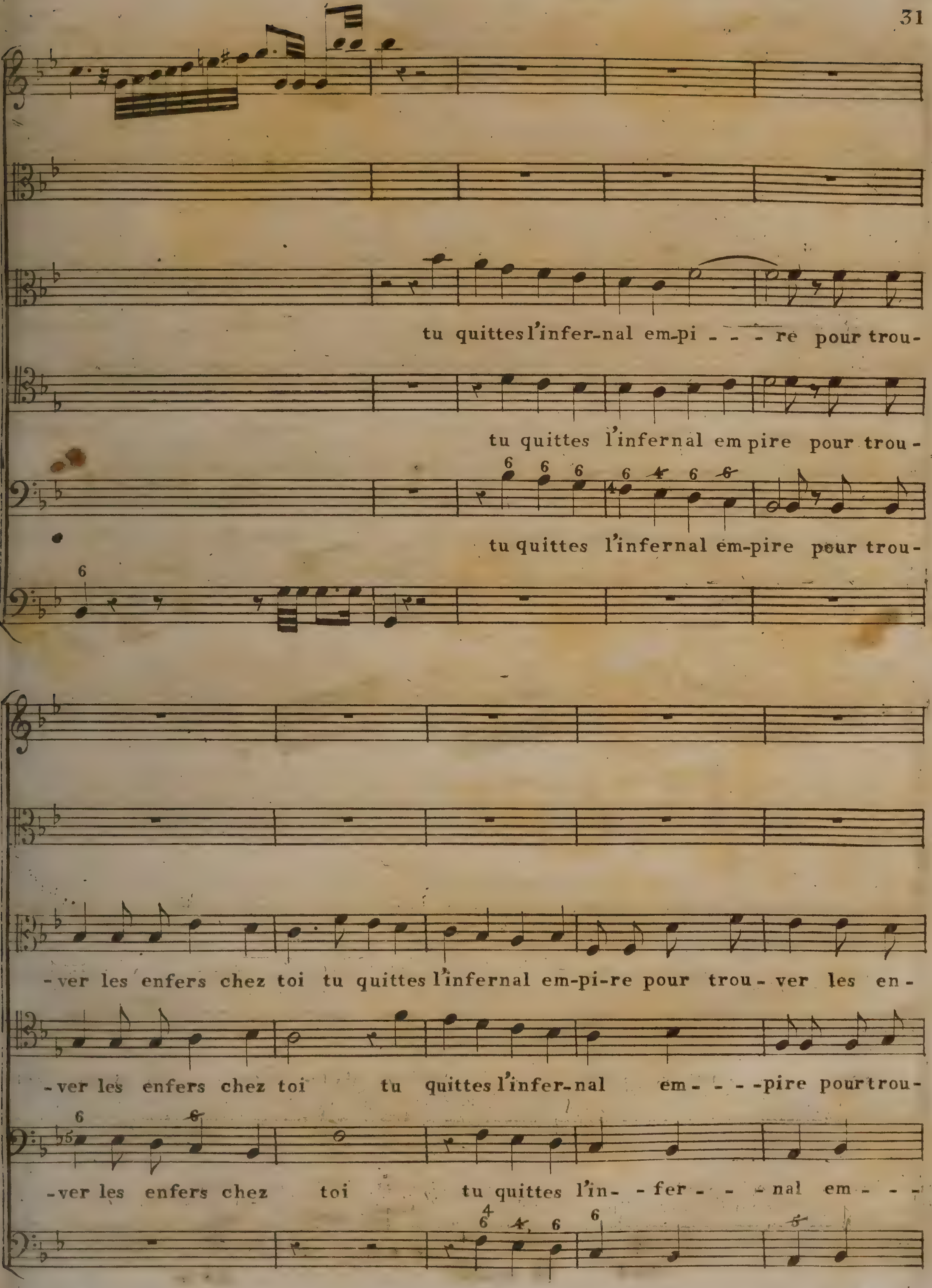


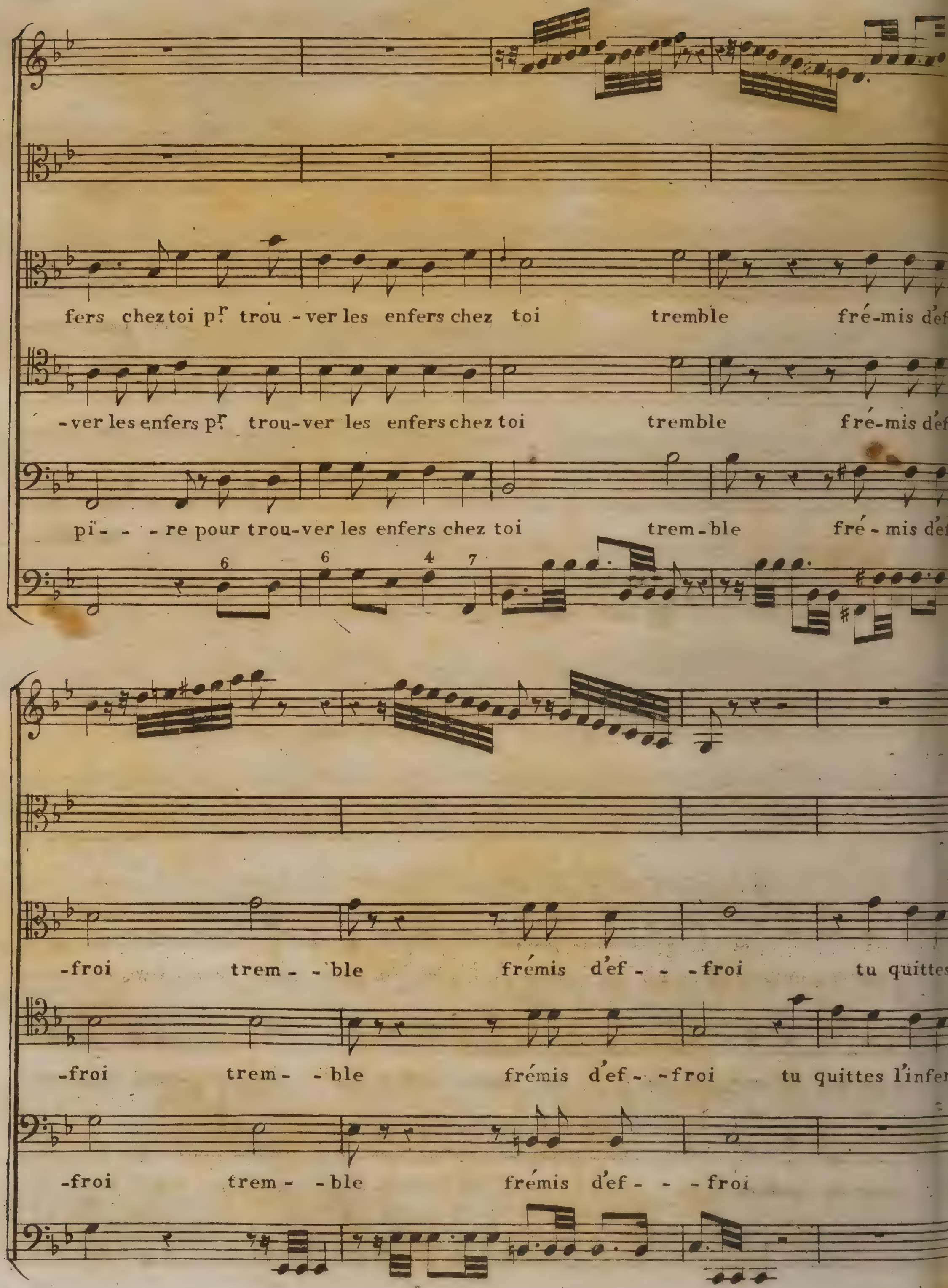

-pi - - - - - - -re quel - - - - -le sou-daine hor - - - -
-tin nous ins - - pi - - - - - - - -re
quel - - le soudaine hor - reur ton des - - - -
- reur ton des - - - -tin - nous ins -
quel - - le soudaine hor-reur ton des - - - -tin nous ins -
- tin nous ins - pi-re ton des - - - -tin nous ins - -

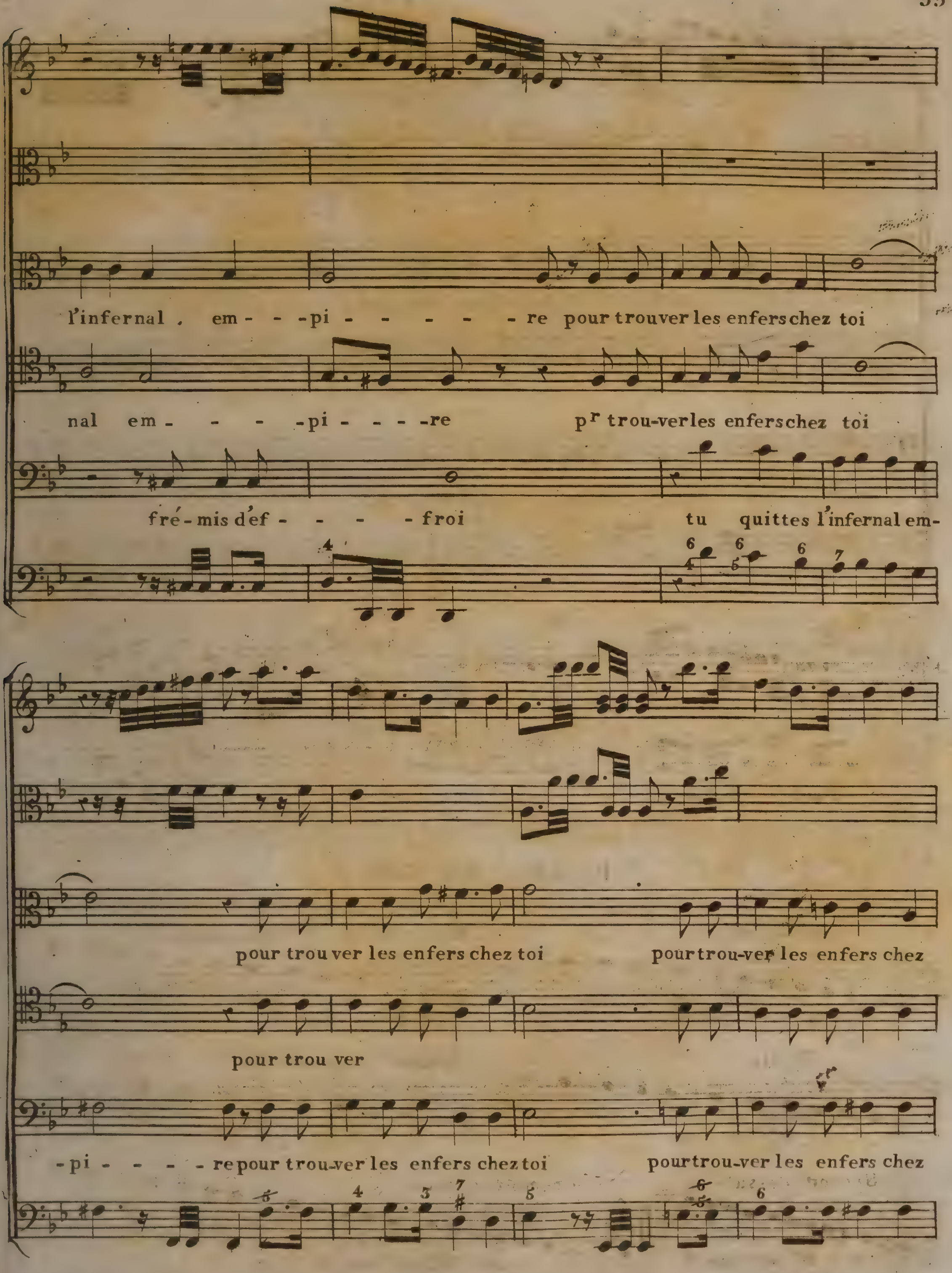

-pi - - - - - - -re
ou cours tu, malheureux
-pi - - - - - - -re
ou cours tu malheureux
-pi - - - - - - -re
ou cours tu malheureux
5
6
trem - - - - - - - -ble
fremis d'ef - - - - -froi
trem - - - - - - -ble fremis d'ef - - - - -froi
trem - - - - - - -ble fremis d'ef - - - - -froi
6

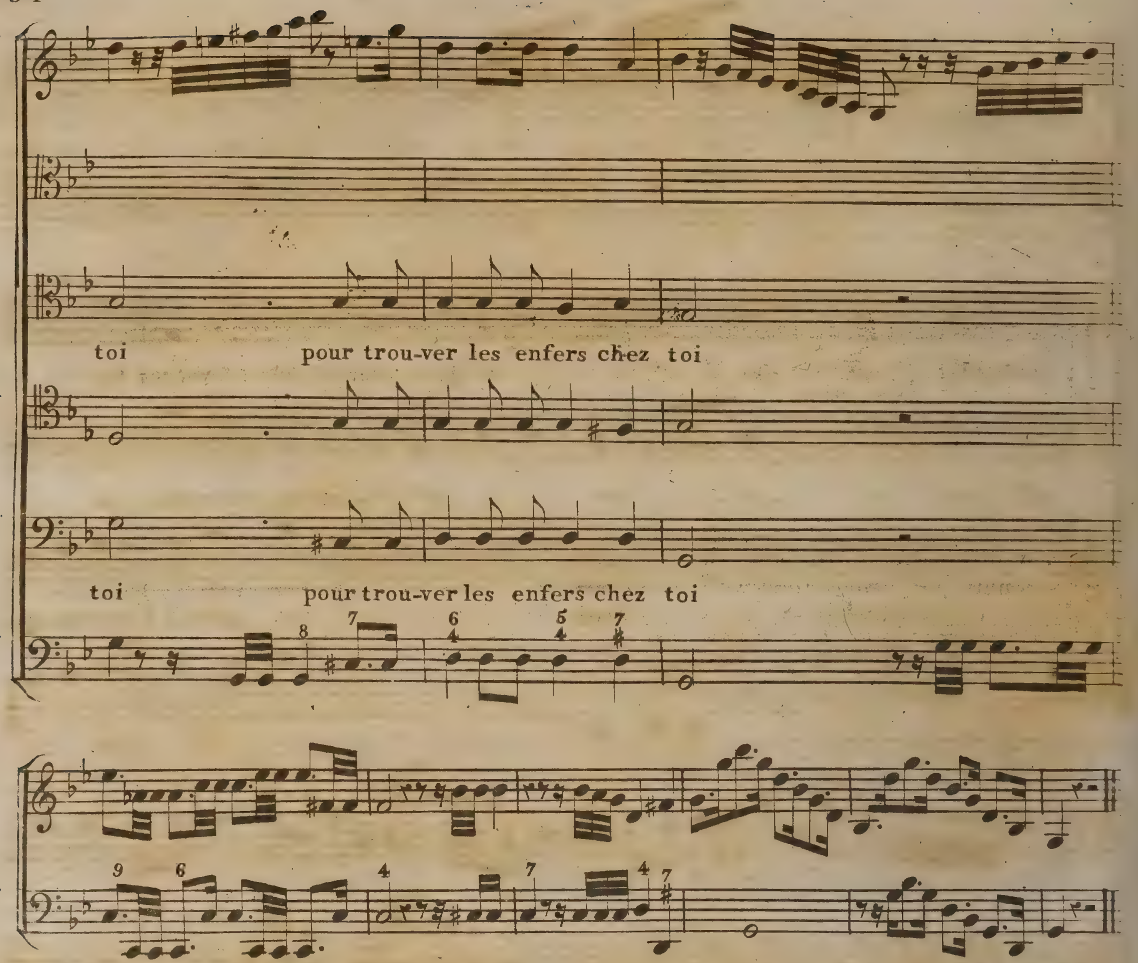

ou cours tu malheureux
ou cours tu malheureux
ou cours tu malheu - - - -reux
trem - - - -ble fré - -mis d'ef - froi
trem - - - ble fré - -mis d'ef - froi
trem - - - - - - - - ble fré-mis d'ef - - - - -froi


trem - - - ble fré - - mis d'ef - froi
trem - - - ble fré - - mis d'ef - froi
trem - - - - - - -ble frémis d'ef- - - - -froi
trem - - - ble fré - - mis d'ef - froi
trem - - - ble fré - - mis d'ef - froi
trem - - - ble fré - - mis d'ef - froi

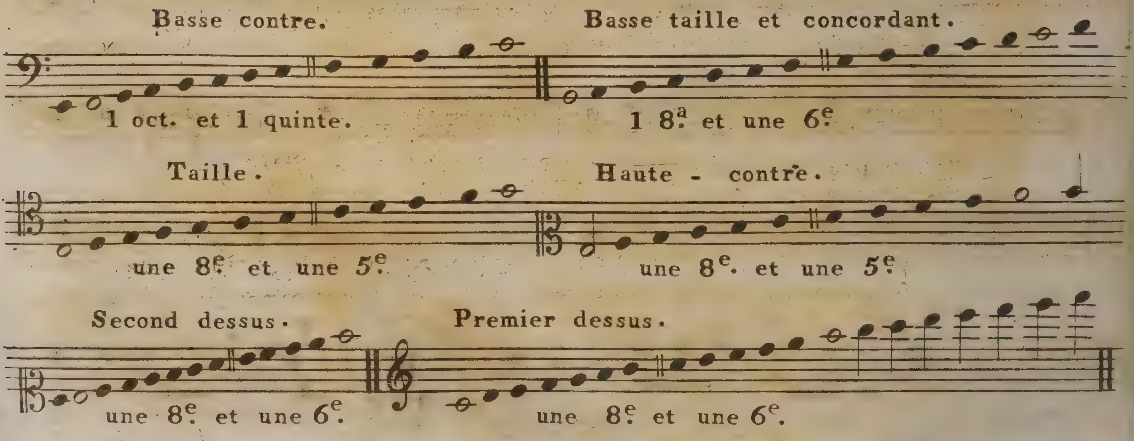

tu quittes l'infer-nal em-pi - - - re pour trou-
tu quittes l'infernal em pire pour trou-
tu quittes l'infernal em-pire pour trou-
-ver les enfers chez toi tu quittes l'infernal em-pi-re pour trou-ver les en-
-ver les enfers chez toi tu quittes l'infer-nal em- - - -pire pour trou-
-ver les enfers chez toi tu quittes l'in- - fer - - - nal em - - -

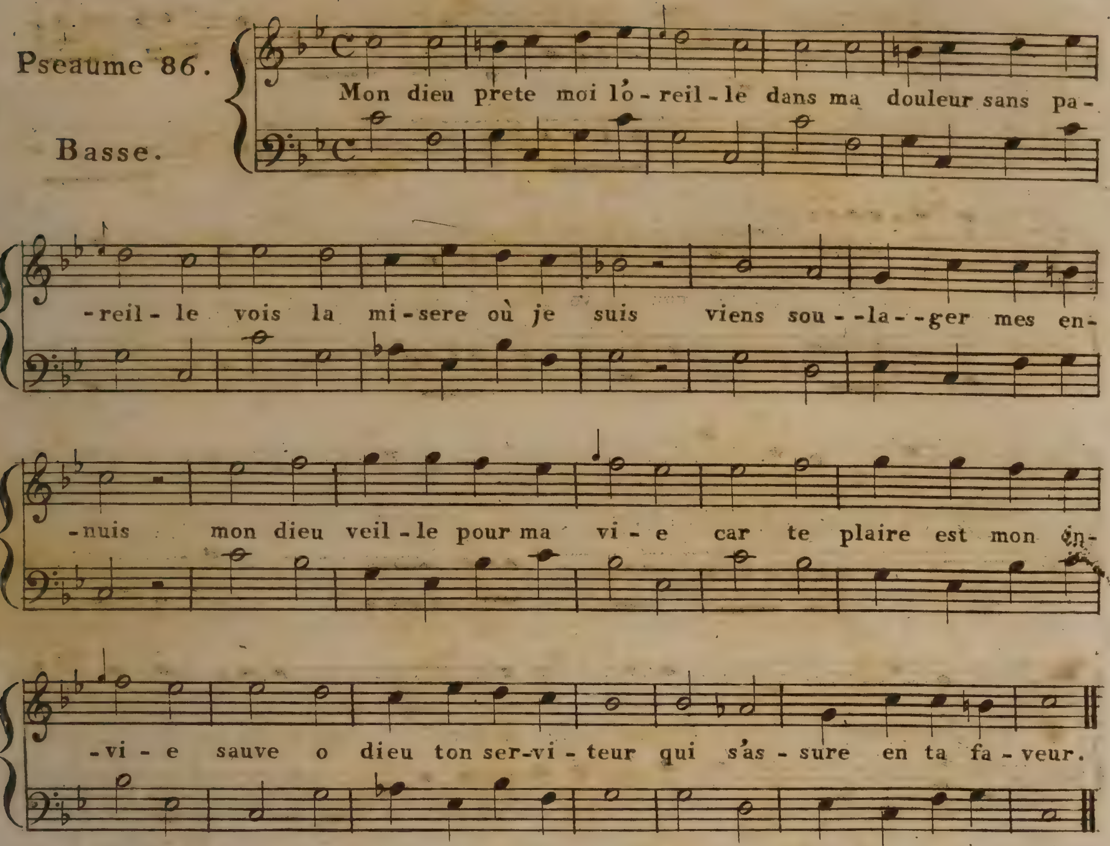

fers chez toi pr trou - ver les enfers chez toi tremble fré-mis d'ef
- ver les enfers pr trou-ver les enfers chez toi tremble fré-mis d'ef
pi - - - re pour trou-ver les enfers chez toi trem-ble fré - mis d'ef
6 6 4 7
-froi trem - - ble frémis d'ef - - - froi tu quittes
-froi trem - - ble frémis d'ef - - froi tu quittes l'infer
-froi trem - - ble frémis d'ef - - - froi


l'infernal , em - - - pi - - - - - - re pour trouver les enfers chez toi
nal em - - - - pi - - - - re pr trou-ver les enfers chez toi
fré - mis d'ef - - - - froi tu quittes l'infernal em-
pour trou ver les enfers chez toi pour trou-ver les enfers chez
pour trou ver
- pi - - - - re pour trou-ver les enfers chez toi pour trou-ver les enfers chez



Etendue des Voix .




Pseaume 86.
Basse.
Mon dieu prete moi l'o - reil - le dans ma douleur sans pa -
- reil - le vois la mi - sere où je suis viens sou - - la - - ger mes en -
- nuis mon dieu veil - le pour ma vi - e car te plaire est mon en -
- vi - e sauve o dieu ton ser - vi - teur qui s'as - sure en ta fa - veur.

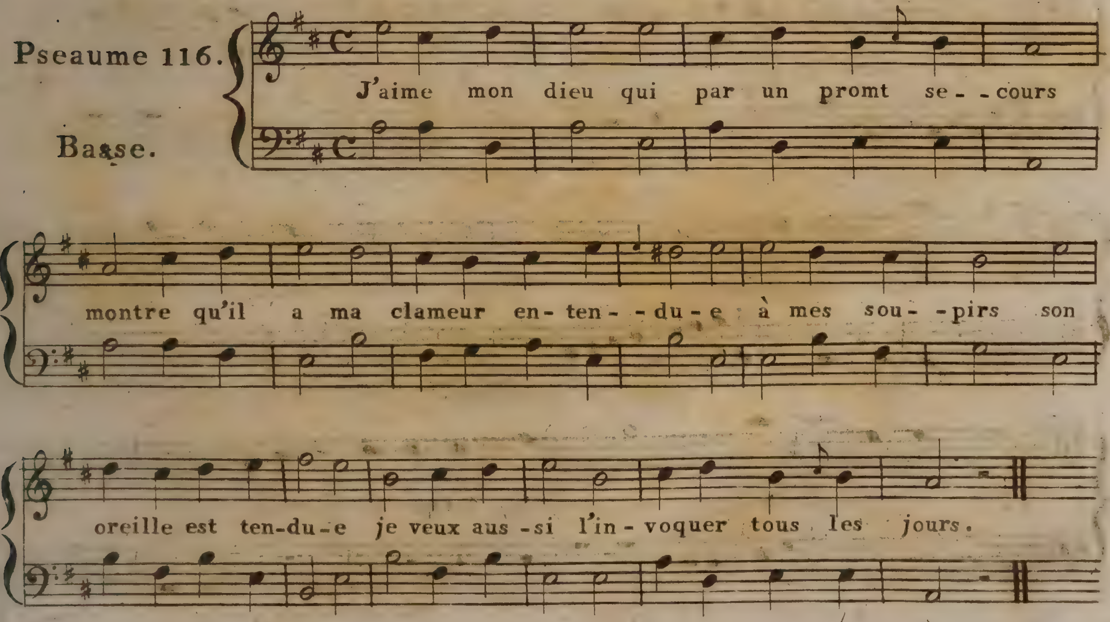
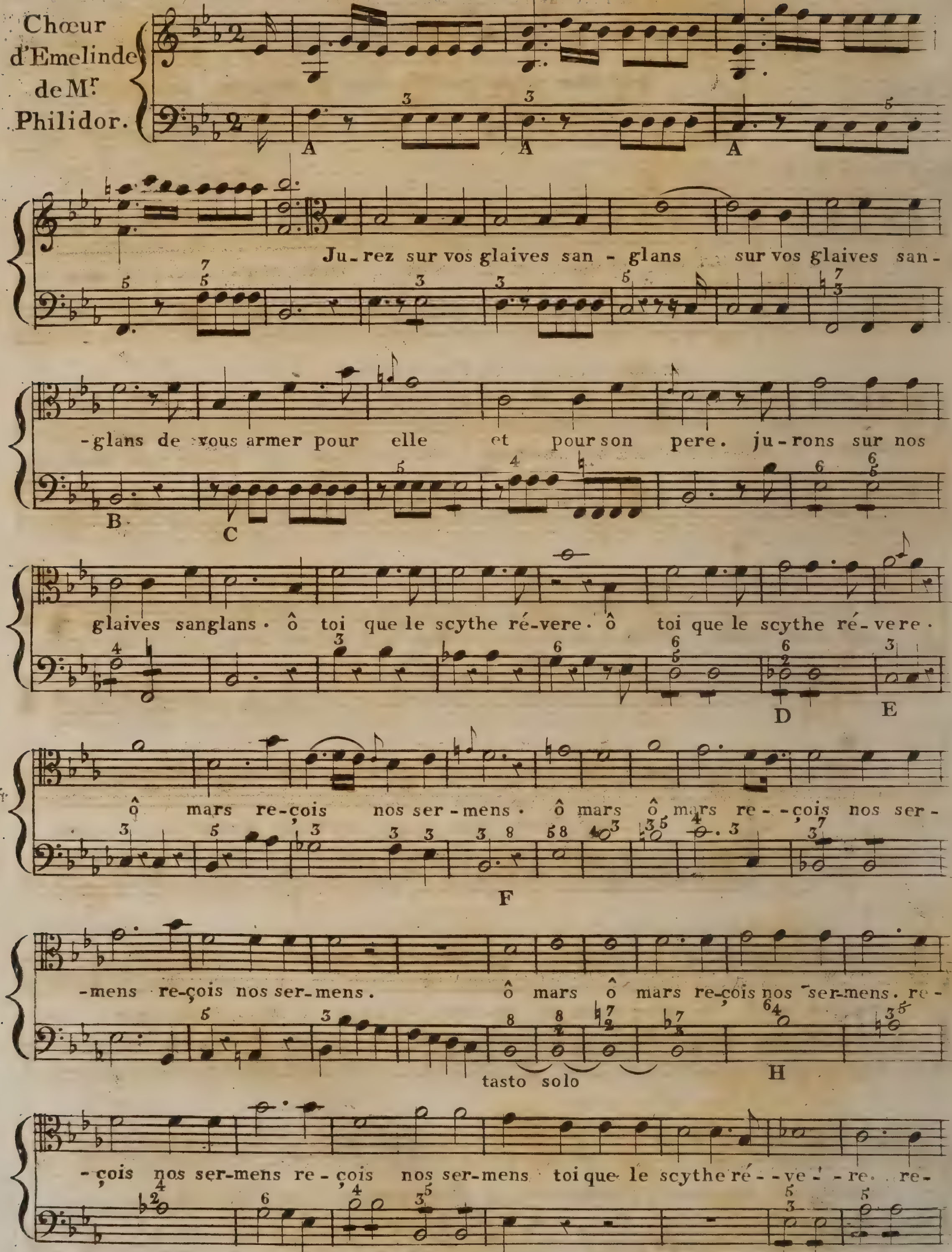
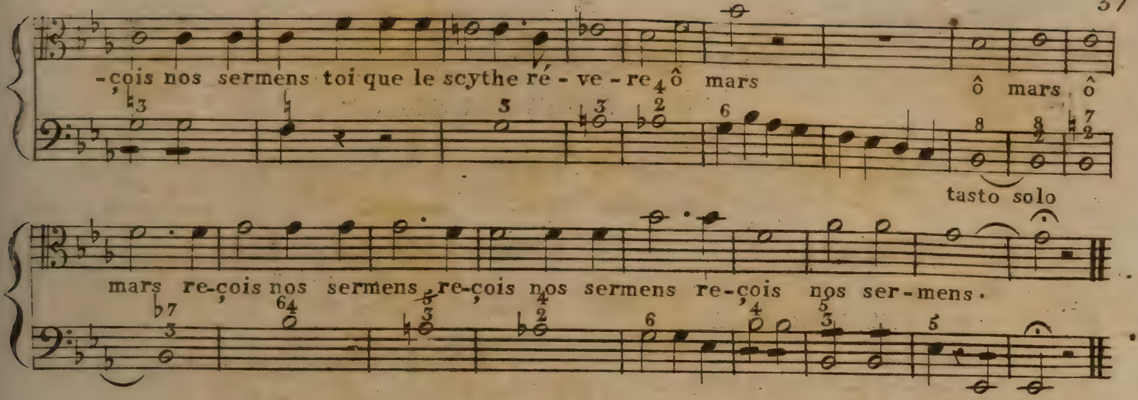

Pseaume 116.
Basse.
J'aime mon dieu qui par un promt se - - cours
montre qu'il a ma clameur en - ten - - du - e à mes sou - - pirs son
oreille est ten - du - e je veux aus - si l'in - voquer tous les jours.

Fig. 54. Page 254.

Chœur d'Emelinde de Mr. Philidor.



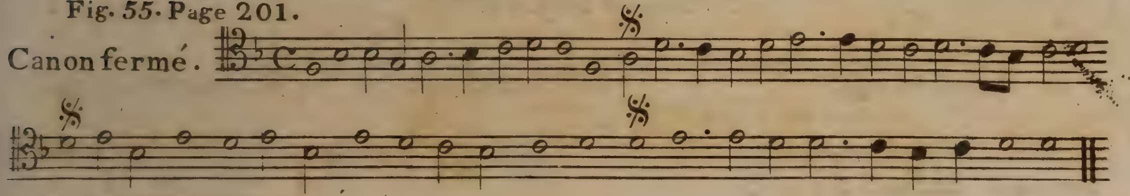


Canon portant pour devise enigmatique

Intendami chi può, che m'intend'io.

Fig. 55. Page 201.

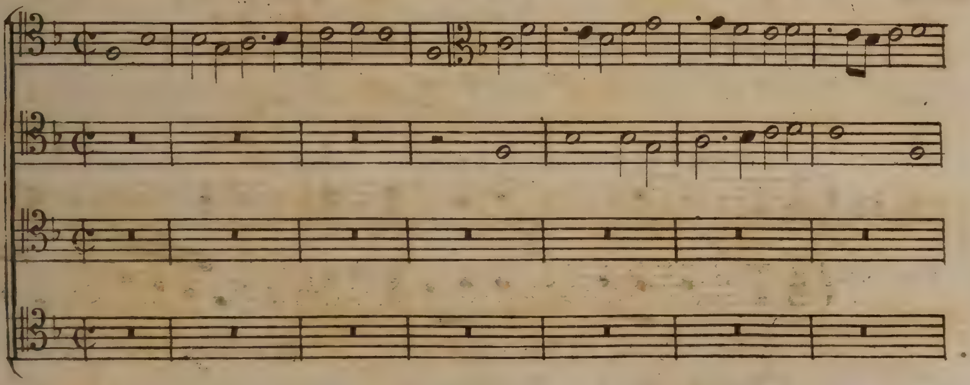
Canon fermé.

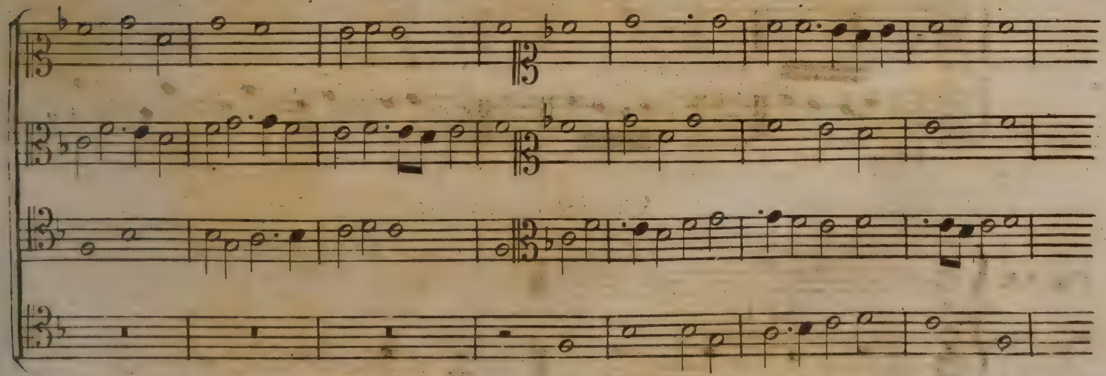


le même

Canon

ouvert.





Genres de la Musique Ancienne

Selon ARISTOXÈNE.

Le Rétracorde étant supposé divisé en soixante parties égales.

Diatonique.		Chromatique.		Enharmonique.
		Mol	8 + 8 + 44 = 60.	
Tendre ou mol	12 + 18 + 30 = 60.			
Syntonique ou dur	12 + 24 + 24 = 60.	Hemiolien	9 + 9 + 42 = 60.	6 + 6 + 48 = 60.
		Tonique	12 + 12 + 36 = 60.	

Fig.57.

Selon PTOLEMÉE.

Diatonique.		Chromatique.		Enharmonique.
		Mol	$\frac{28}{27}+\frac{15}{14}+\frac{6}{5}=\frac{4}{3}$	
Ditonique	$\frac{256}{243}+\frac{9}{8}+\frac{9}{8}=\frac{4}{3}$			$\frac{46}{45}+\frac{24}{23}+\frac{5}{4}=\frac{4}{3}$
		intense ou sintonique.	$\frac{22}{21}+\frac{12}{11}+\frac{7}{6}=\frac{4}{3}$	

Chûtes.

Fig.58. Page 282

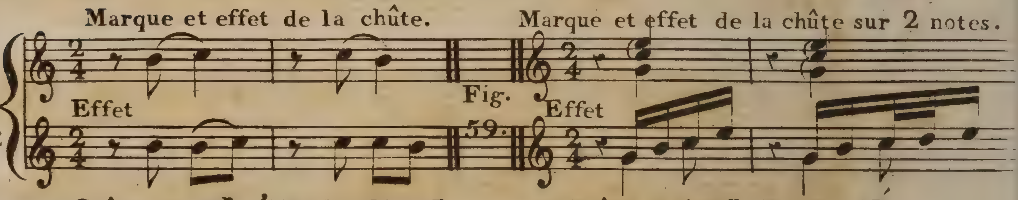


Fig.60.

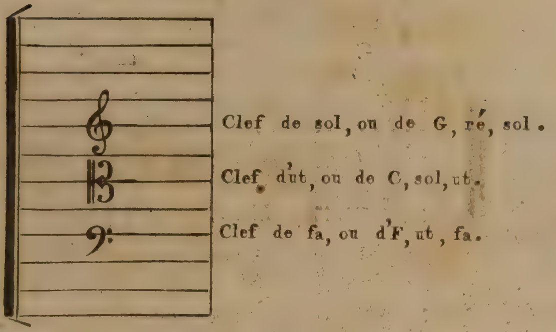
Circolo mezzo.

Fig. 63. Page 283

CLAVIER.

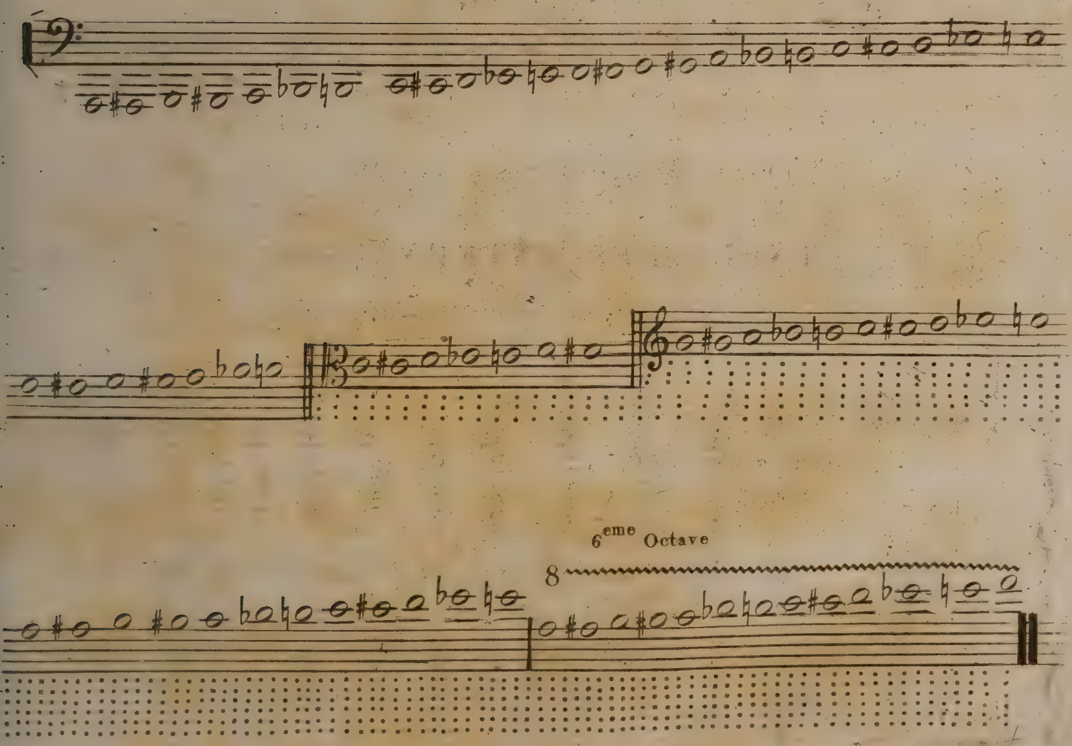
Figure 64.

Page 289.



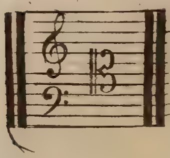
ÉCHELLE GÉNÉRALE du SYSTÊME MODERNE SUR LE GRAND CLAVIER À RAVALLEMENT.

Figure 65 Page 289.



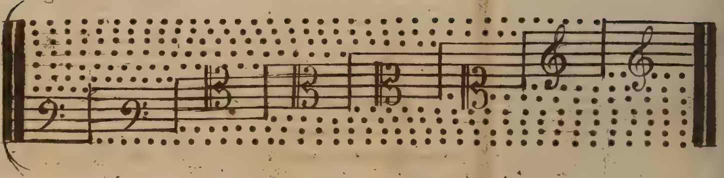
CLEF p^r 292.

Fig. 66 et 68.



Clef de G, ré, sol, ou de sol.
Clef de C, sol, ut, ou d'ut.
Clef d'F, ut, fa, ou de fa.

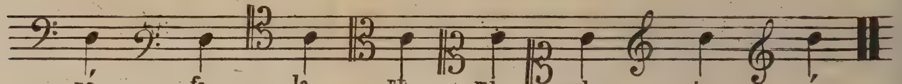
Fig. 67 et 69.



Clef p. 293 Planches. Fig. 70 et 71.

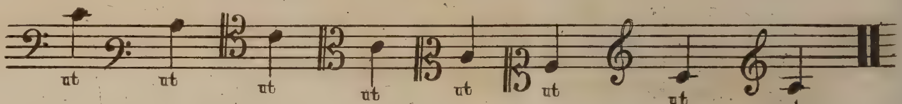
Notes ascendantes de tierce en tierce.

Figure 70.



Notes à l'unisson.

Figure 71.



Clef transposée. Fig. 73 Page 297.

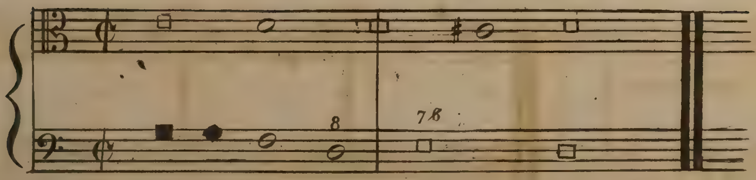
TABLE DES INTERVALLES.

Pour la formule des clefs transposées

Espèce de l'intervalle.	Notes qui le donnent.	Nom de l'intervalle.
	Ût,	terme de comparaison.
Mineur	*réb,*	seconde
Majeur	*ré,*	seconde
Mineur	*mi b,*	tierce
Majeur	*mi,*	tierce
Mineur	*fa,*	quarte
Majeur	*fa♯,*	quarte
Majeur	*sol,*	quinte
Mineur	*lab,*	sixte
Majeur	*la,*	sixte
Mineur	*sib,*	septieme
Majeur	*si,*	septieme
	ût.	

Contre-point des MODERNES.

Fig. 74. P. 346. Col. 2.

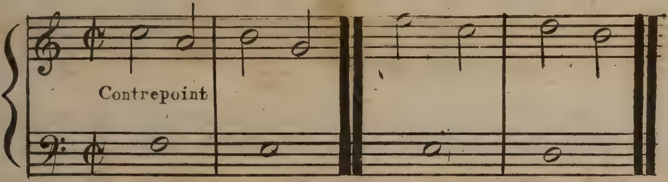


Mr. GINGUENÉ.

CONTRE-POINT P. 337. (357.)

Succession défendue à cause des quintes et des octaves dans les temps forts.

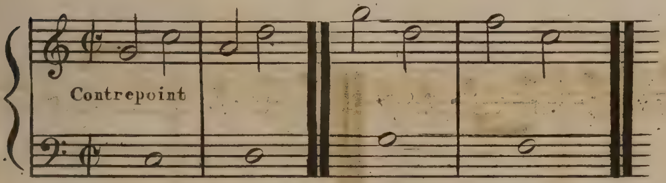
Figure 75.



Plain-chant.

Succession tolerée à cause du sâut de quarte.

Figure 76.

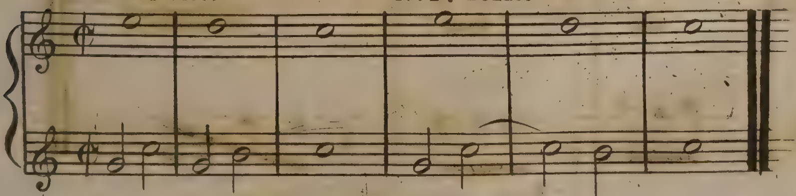


Plein-chant.

Cadence parfaite et finale à deux parties.

Figure 77.

N.° 1. Mauvaise. N.° 2. Bonne.



Contrepoint.

TRAITS DE CHANTS PERMIS.

Fig.78.

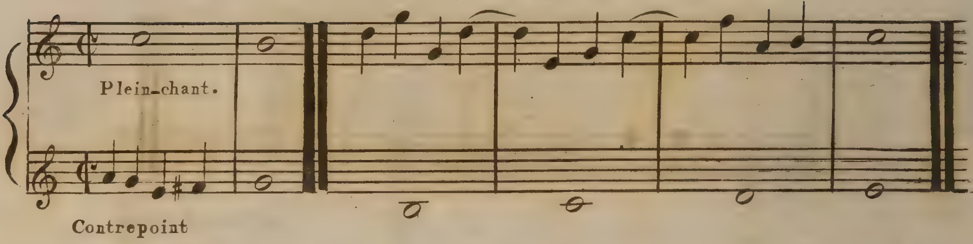
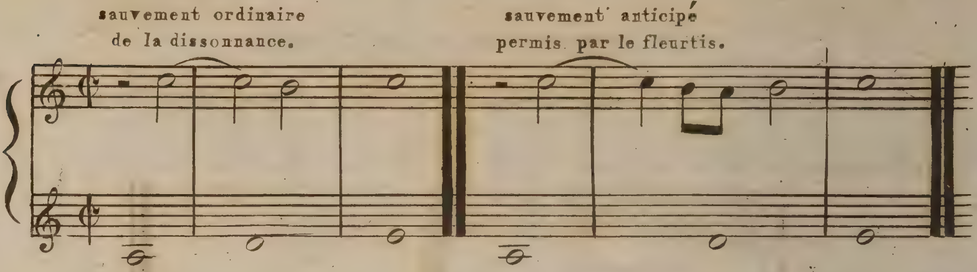


Fig.79.



Suite du Contrepoint pp.338, 339, 340, (358, 359, 360.)

CONTREPOINT DOUBLE.

Fig. 80.

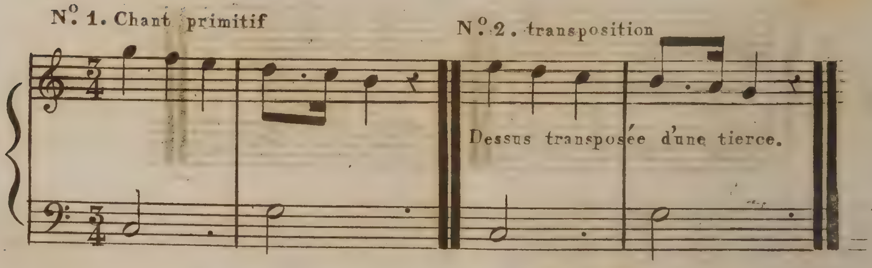
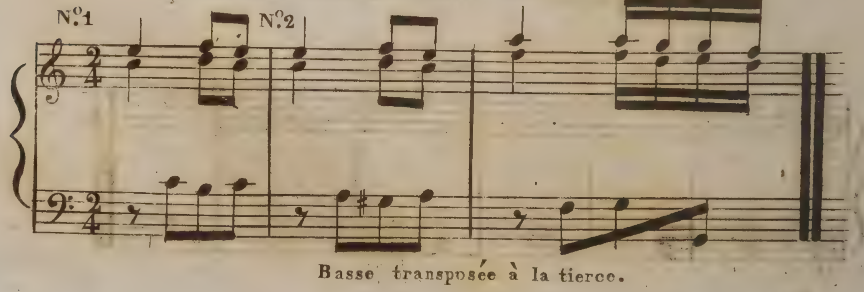


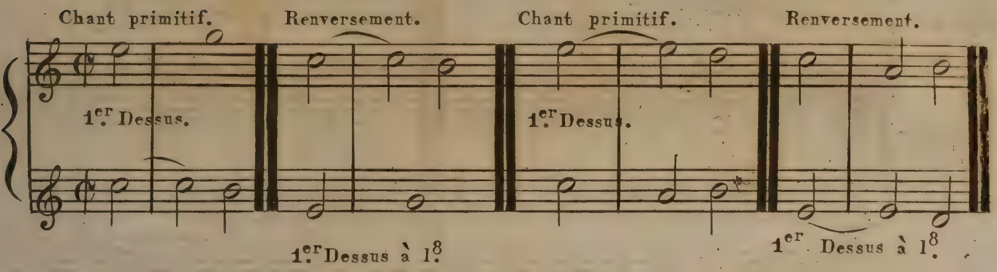
Fig. 81.



Contrepoint double avec renversement à l'octave.

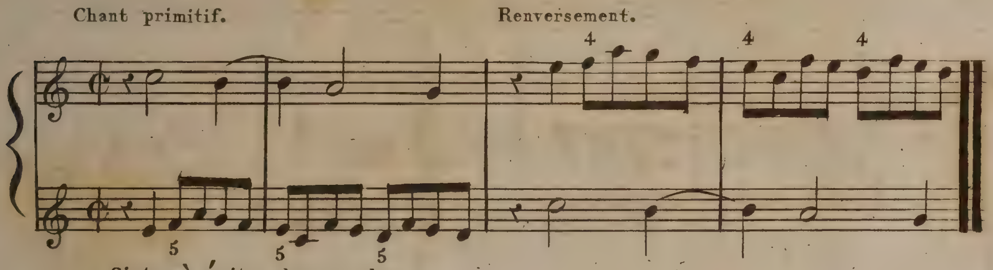
Quintes dissonnantes.

Fig. 82.



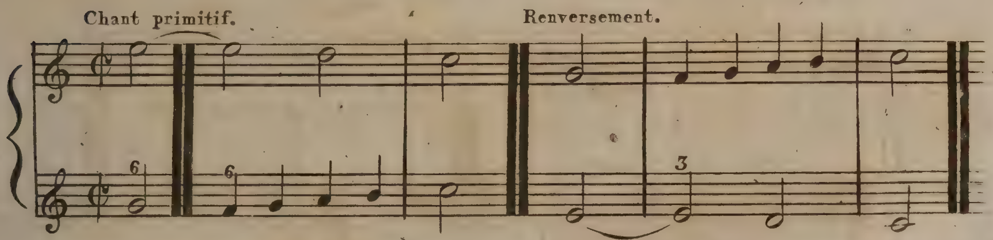
Quinte consonnante et dissonnante bien employée à la faveur des intervalles qui la suivent.

Fig. 83.



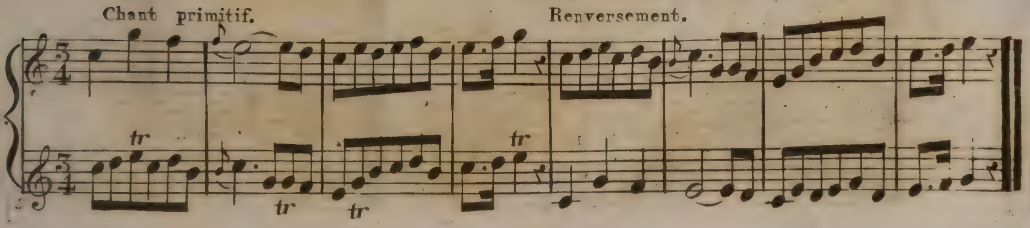
Sixte à éviter dans un duo.

Fig. 84.



Tierce à éviter en Duo à cause de l'équivoque à moins que le chant ne soit déterminé comme ici.

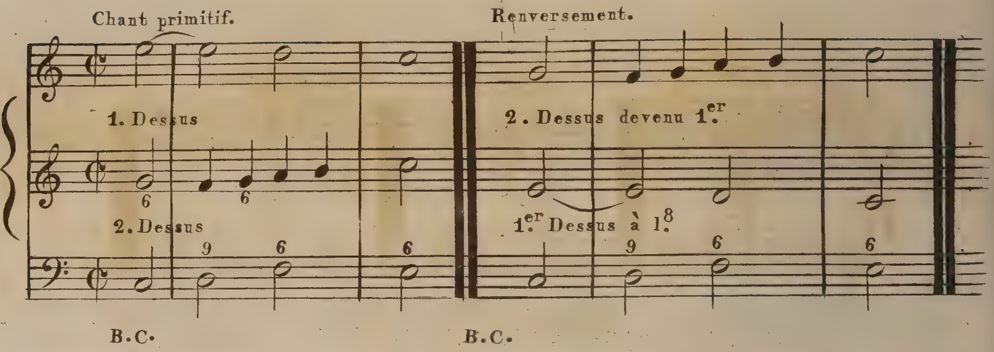
Fig. 85.



Suite du Contrepoint P. 340.(360.)

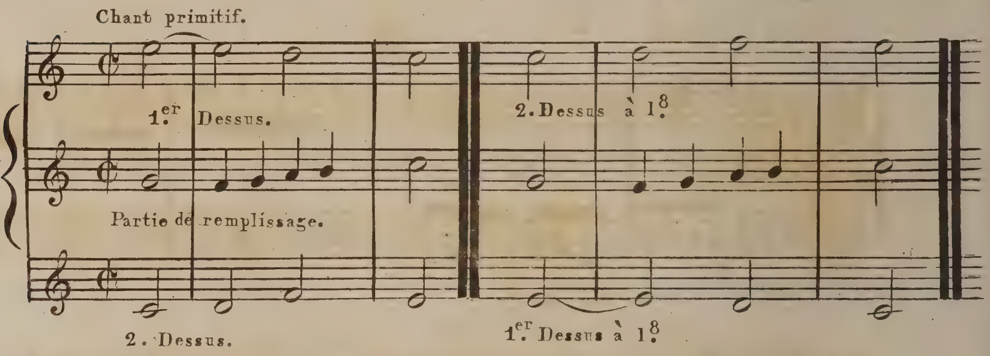
Sixte bonne à trois parties.

Fig. 86.



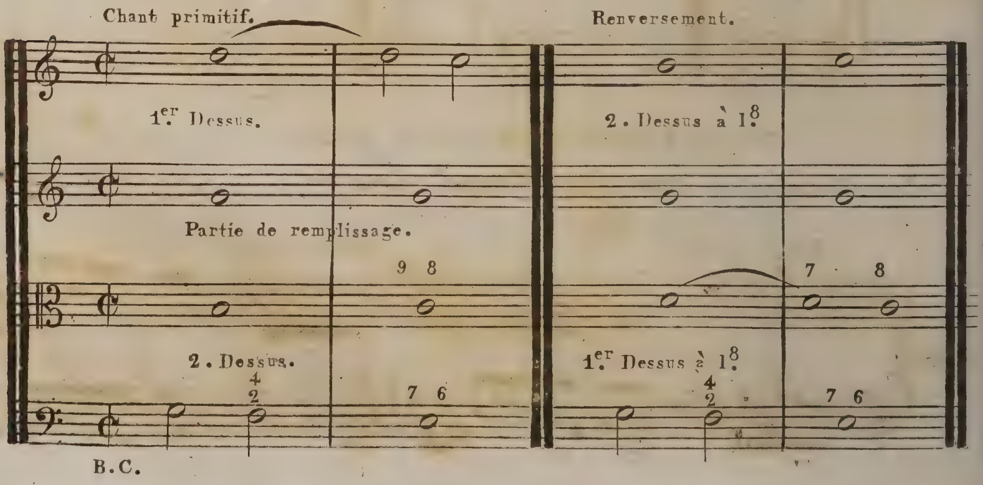
Neuvieme sauvée sur la sixte praticable à trois parties.

Fig. 87.



Neuvieme sauvée sur l'Octave praticable à plusieurs parties.

Fig. 88.



Suite du Contrepoint P. 361.

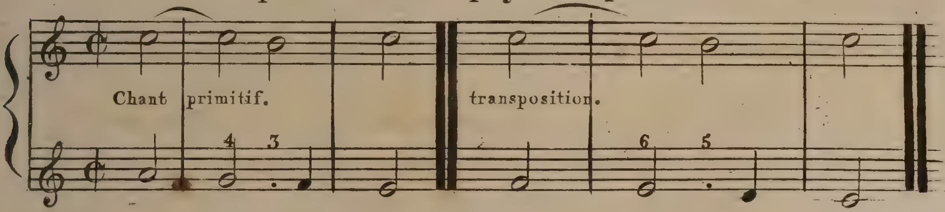
Contrepoint double avec transposition à la tierce entre deux parties qui s'écartent.

Manière d'employer la seconde

Fig. 89.

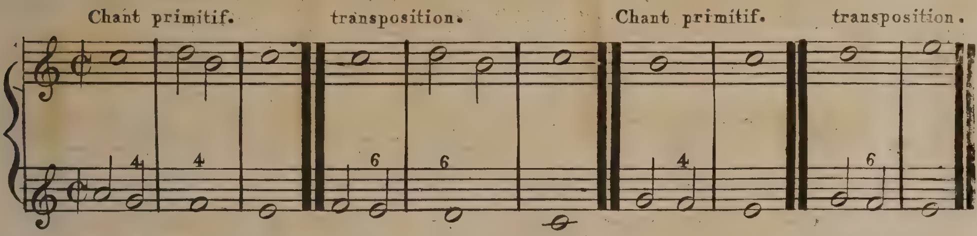
Manière peu bonne d'employer la quarte.

Fig. 90.



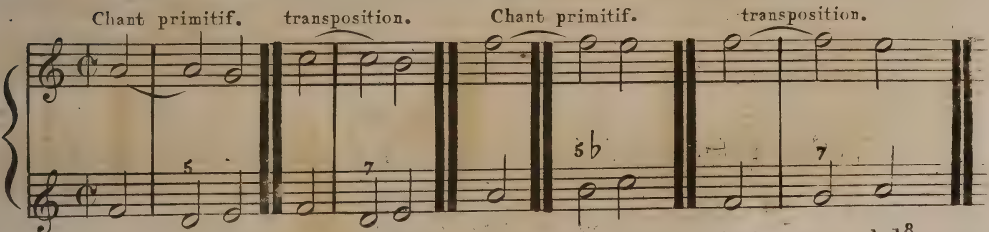
Bonne manière d'employer la quarte et le triton.

Fig. 91.



Manière d'employer la quinte et la fausse quinte.

Fig. 92

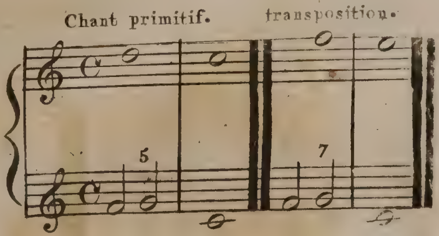


quinte sauvée sur le triton.

Fig. 93

quinte qui passe à 1.^e

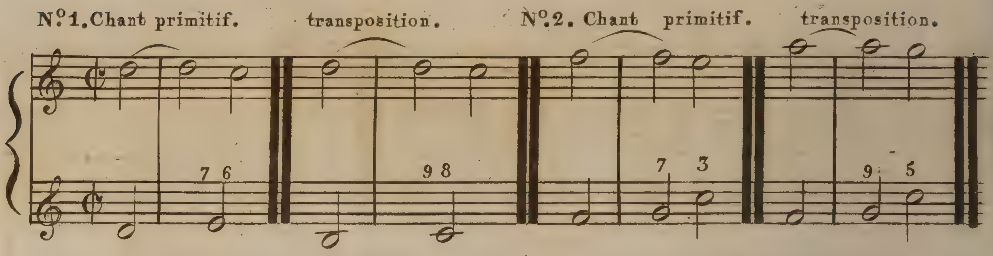
Fig. 94.



SUITE DU CONTREPOINT PP. 361.et 362.

Manière d'employer la septieme.

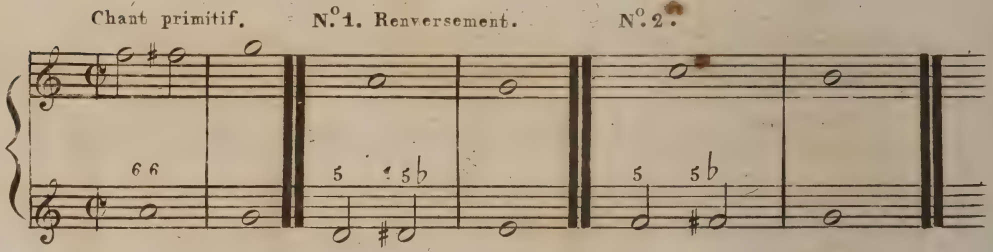
Fig. 95.



Contrepoint double avec renversement à la dixième entre 2 parties.

Sixte majeure qui succède à une mineure. BONNE.

Fig. 96.



Manière de sauver la neuvième sur l'Octave et sur la quinte.

sur l'octave. *sur la quinte.*

Fig. 97.

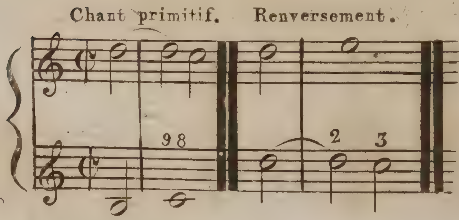
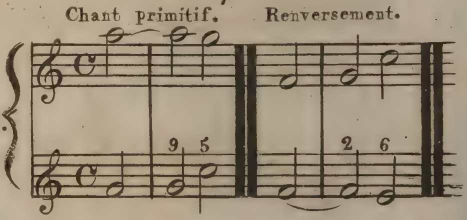
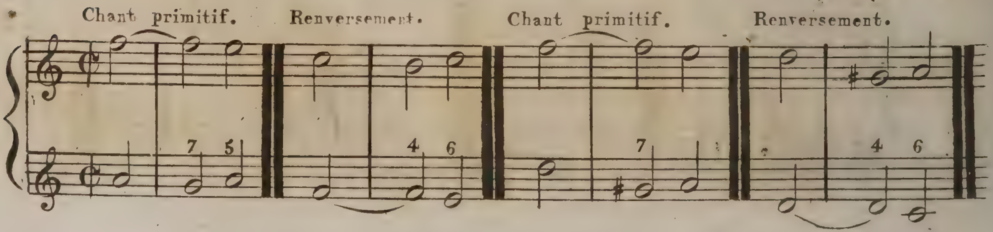


Fig. 98.



Septiemes sauvées sur la quinte.

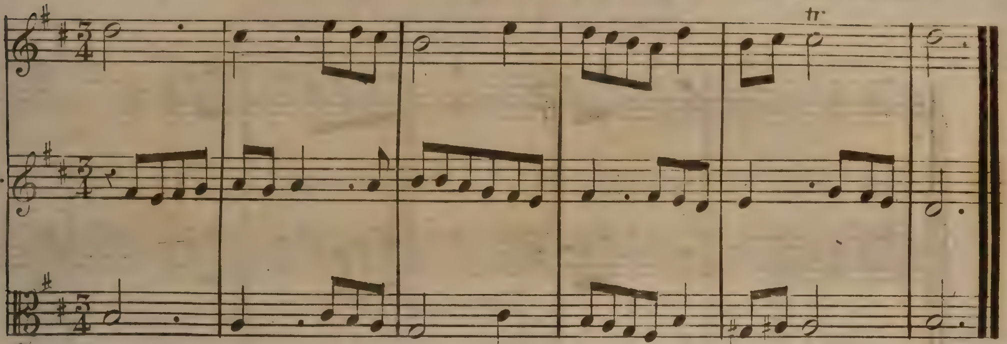
Fig. 99.



Suite du Contrepoint P. 363.

Chant qui peut se renverser à la dixieme et qui fournit un chant à trois parties.

Fig. 100.



Renversem.t du 1.er Dessus à la 10e inferieure.

Autre renversement du chant Figure 100. et qui donne un chant à trois parties.

Fig. 101.

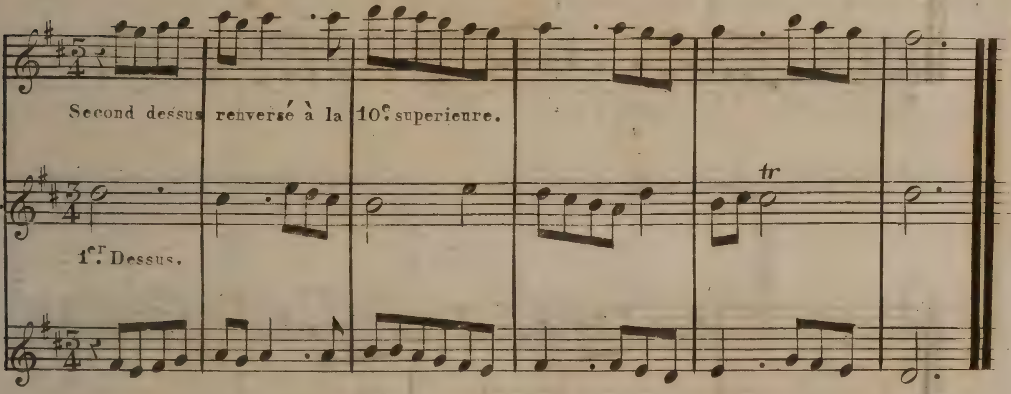
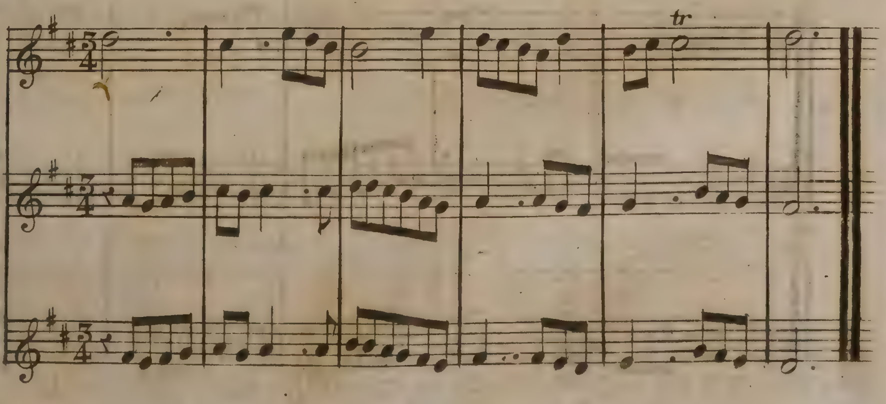


Fig. 102.

Chant de la Fig. 100. avec la transposition du second dessus à la tierce supérieure.



Suite du Contrepoint. Figure 364.

Chant de la Fig.100, à quatre parties par le moyen de 2 transpositions.

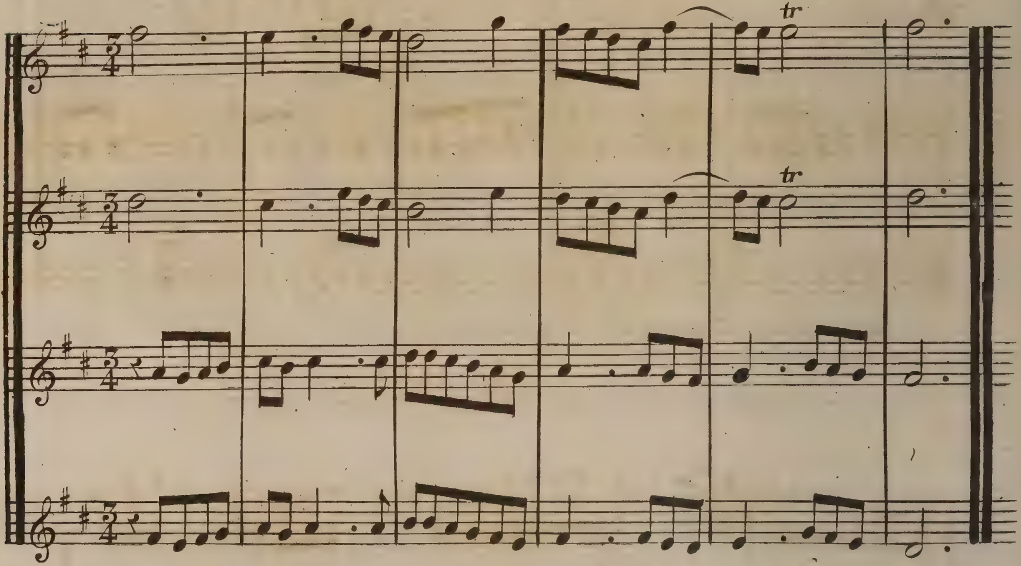


Fig.103.

Même chant à quatre parties rendu meilleur par la transposition et par le renversement.

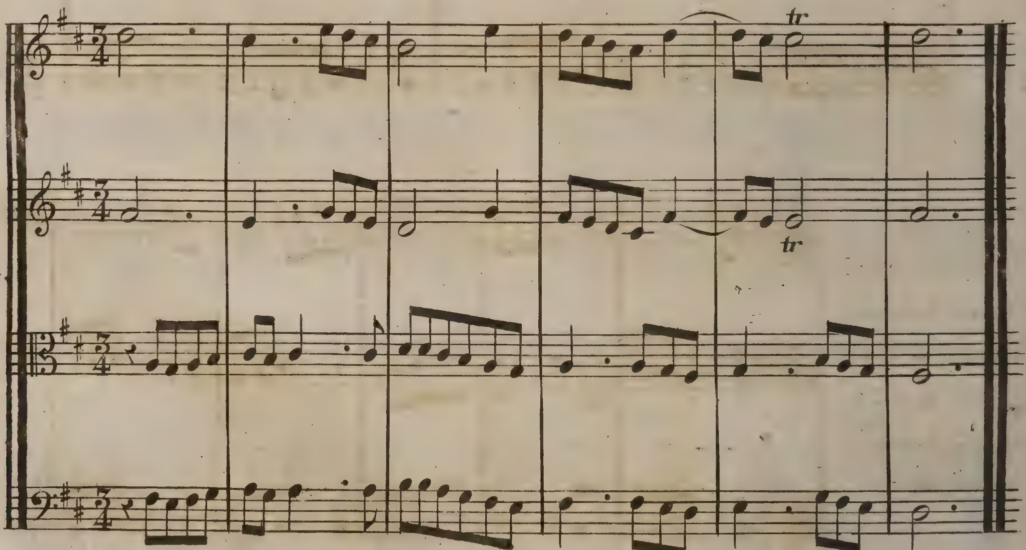


Fig.104.

Suite du Contrepoint. P. 364 et 367.

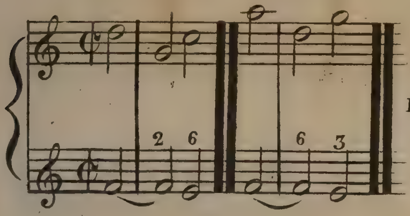
Contrepoint double avec transposition à la quinte entre deux parties qui s'écartent.

Manière d'employer la seconde.

Seconde sauvée sur la sixte.

Chant primitif. transposition.

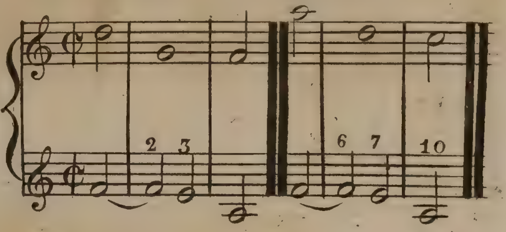
Fig.105.



Seconde sauvée sur la tierce.

Chant primitif. transposition.

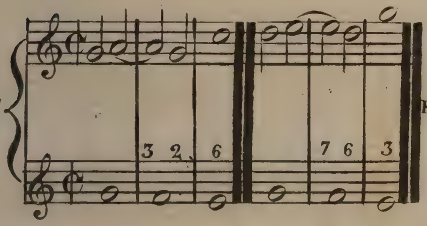
Fig.106.



Tierce qui devient seconde, Bonne avec plus de 2 Parties.

Chant primitif. transposition.

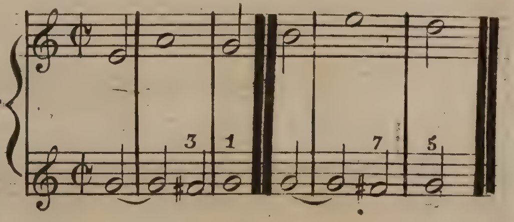
Fig.107.



Tierce qui passe à l'unisson Bonne à la fin d'une phrase.

Chant primitif. transposition.

Fig.108.

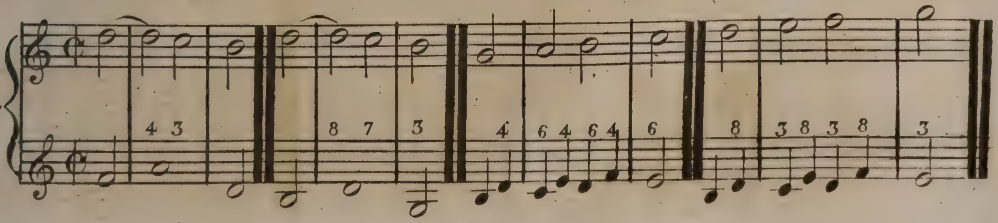


Manière d'employer la quarte et même le triton.

Quarte sauvée sur la tierce. *Quarte sauvée sur la sixte.*

Chant primitif. transposition. Chant primitif. transposition.

Fig.109.

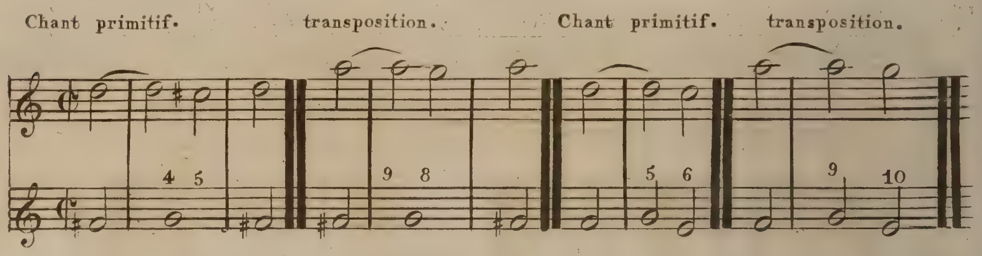


Suite du Contrepoint. P. 365.

Maniéres différentes de sauver la quinte.

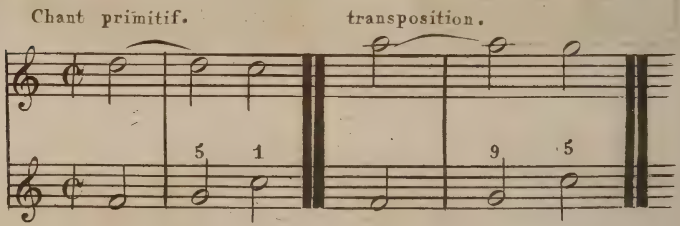
Quinte sauvée sur le triton. *Quinte qui passe à la sixte.*

Fig. 110.



Quinte qui passe à l'unisson.

Figure 111.

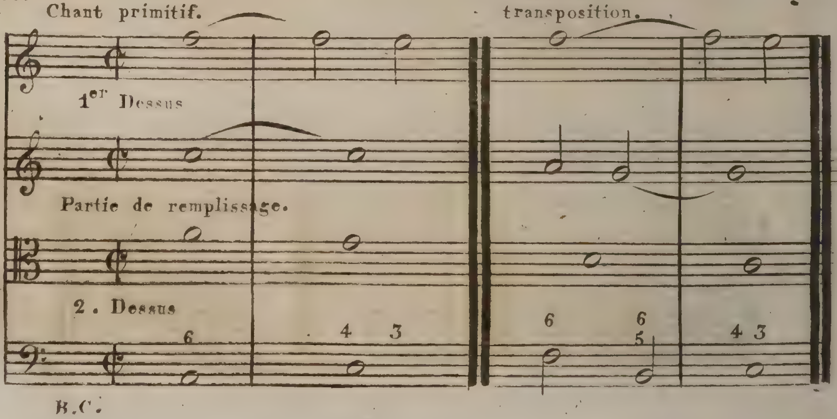


Quarte consonnante bonne dans une Composition à trois ou plusieurs parties.

Figure 112.

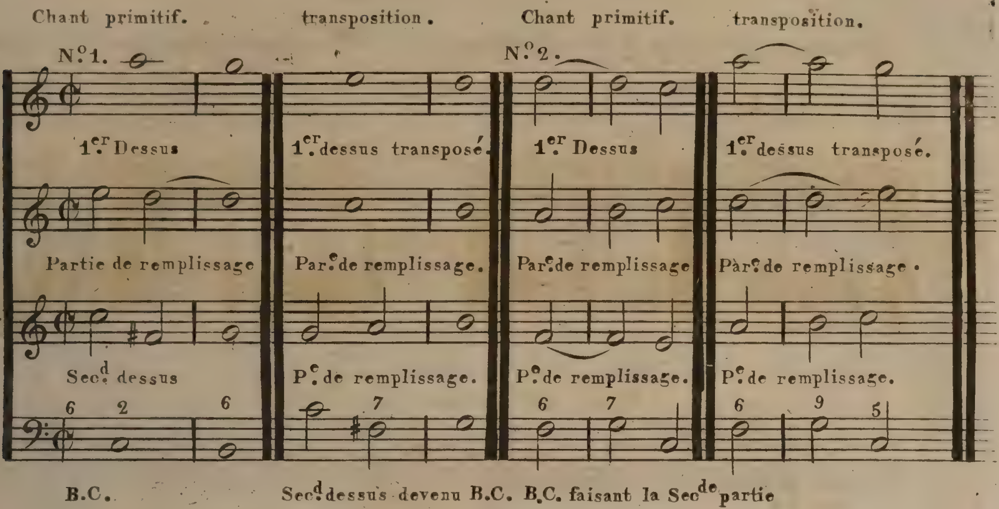
Fig. 113.

Manière d'employer la septieme avec une partie de remplissage au milieu.



Exemples Fig.108 et 111. très bons avec une ou deux parties de remplissage entre deux.

Fig.114.

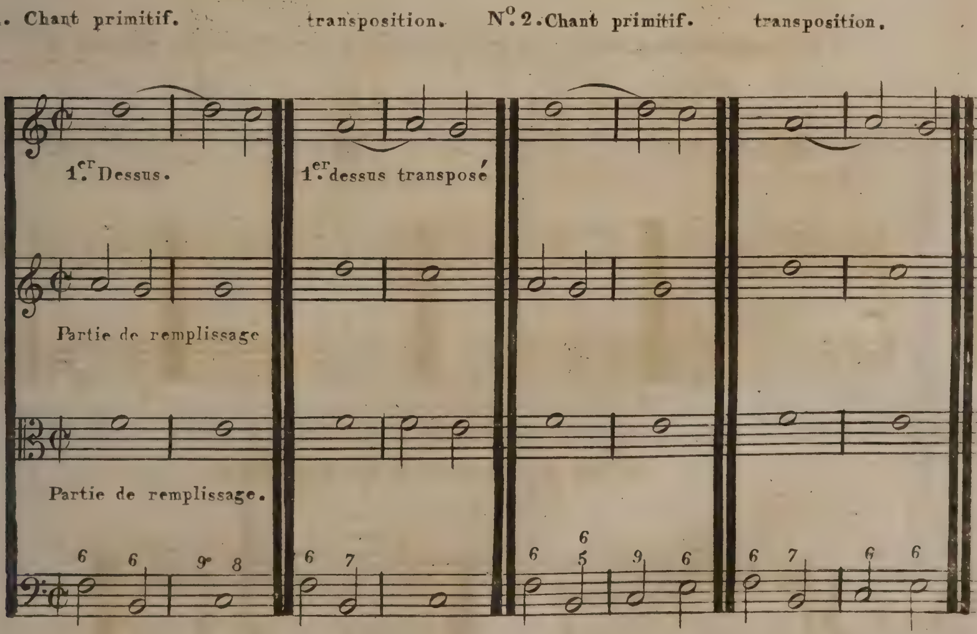


Suite du Contrepoint P.363.

Manieres d'employer et de sauver la neuvième avec des parties de remplissage.

Neuvième sauvée sur l'octave. *Neuvième sauvée sur la sixte.*

Fig.115.



Contrepoint double avec renversement à la douzième. P. 336.

Manière d'employer la seconde. *Manière d'employer la quarte.*

Chant primitif. Renversement. Chant primitif. Renversement.

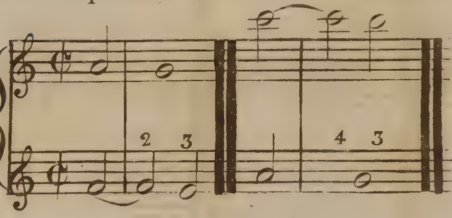
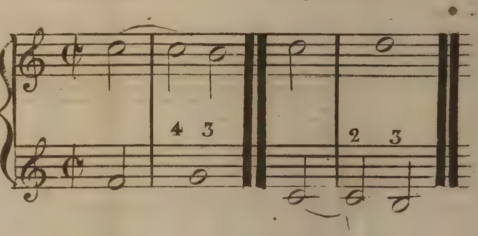
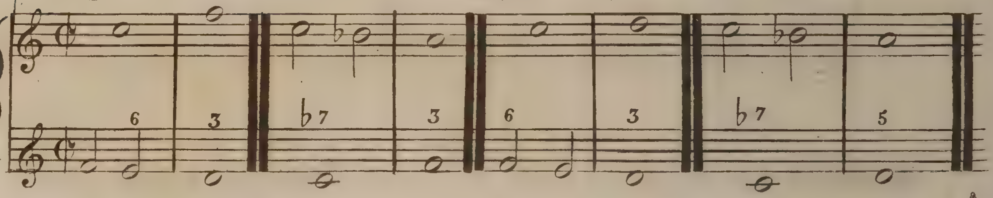
Fig. 116.


Fig. 117.


Suite qui passe à la tierce.

Chant primitif. Renversement.

N.° 1. N.° 2.

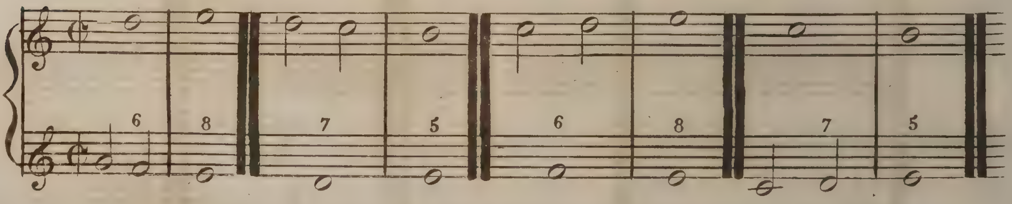
Fig. 118.


Différentes manières de préparer la sixte, et de la sauver.

Sixtes qui passent à l'Octave.

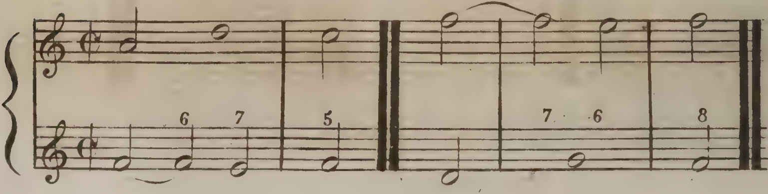
N.° 1

Chant primitif. Renversement. Chant primitif. Renversement.

Fig. 119.


Sixte qui passe à la septième.

Chant primitif. Renversement.

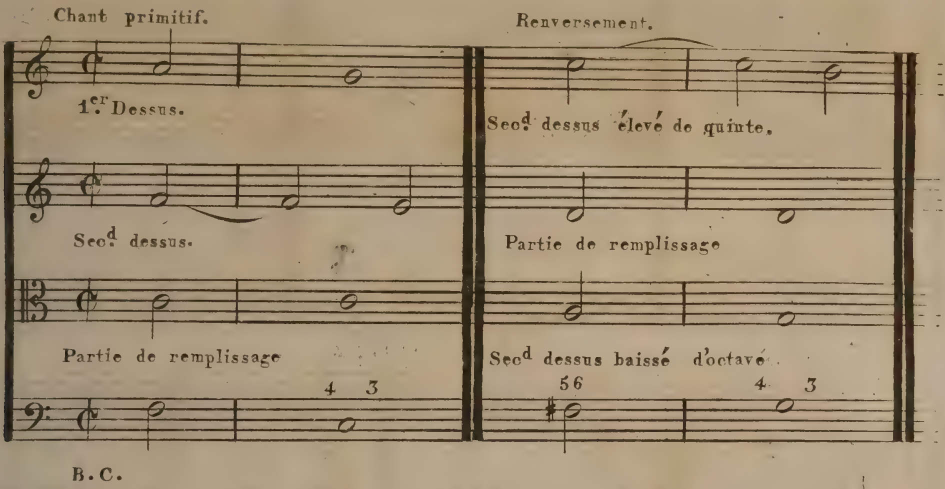
N.° 2.


Suite du Contrepoint P. 338.

Contrepoint double avec renversement à la douzieme.

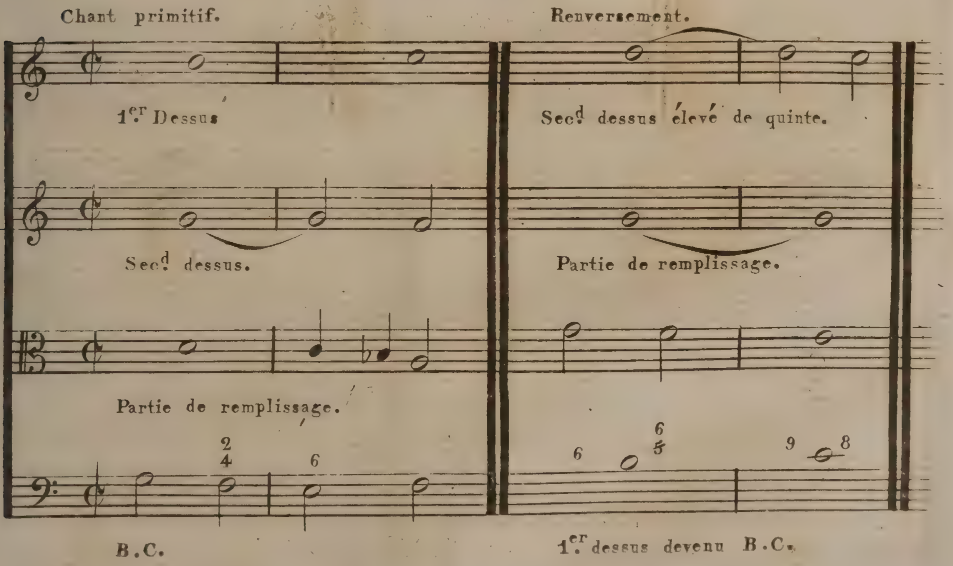
Seconde bonne en insérant une partie de remplissage après le renversement.

Fig.120.



Quarte préparée et qui passe à la quinte, BONNE à plusieurs parties.

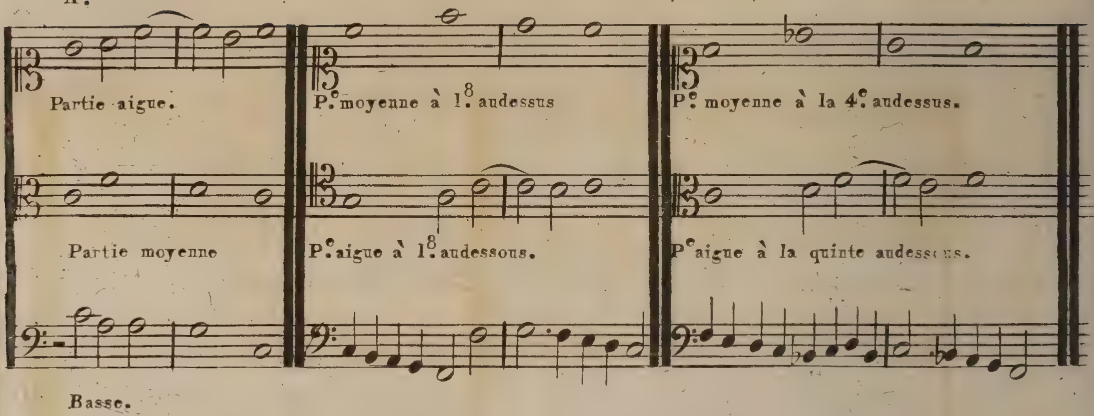
Fig.121.

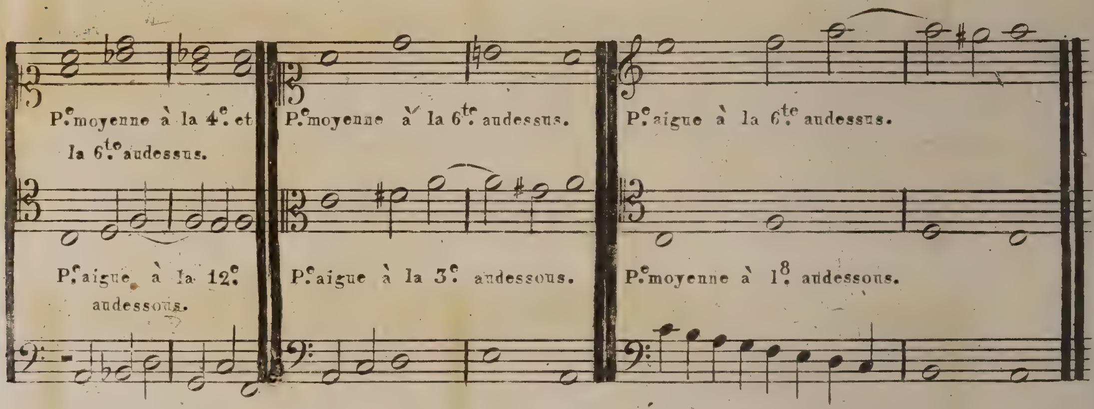


Autre Figure 121 et 122 P. 368.

Exemples du Contrepoint double de la 4^e^ Espèce.

A.

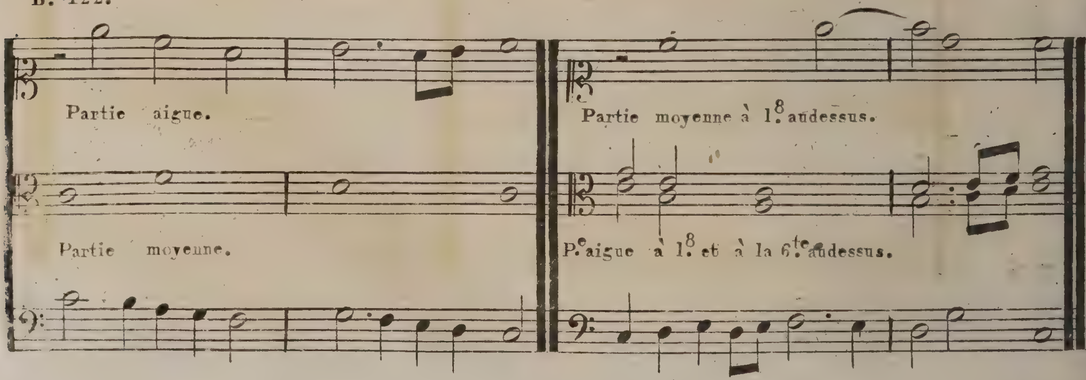


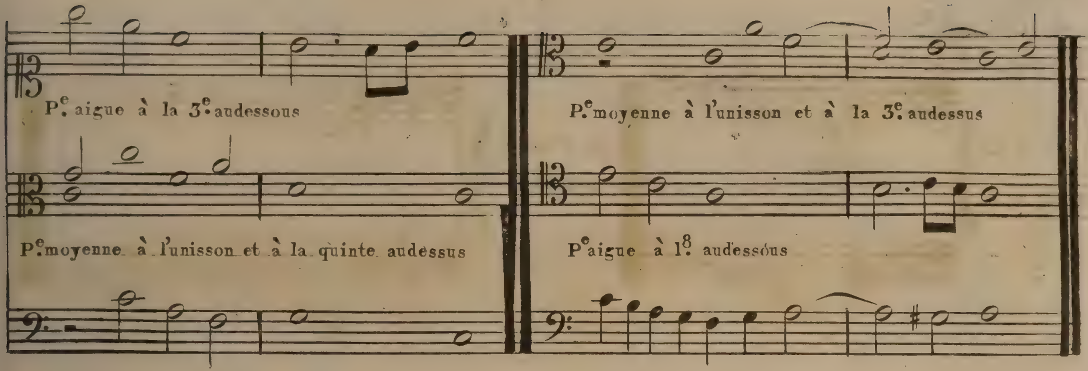


B. 122.

Exemples de Contrepoint double de la 5^e^ Espèce.

B. 122.





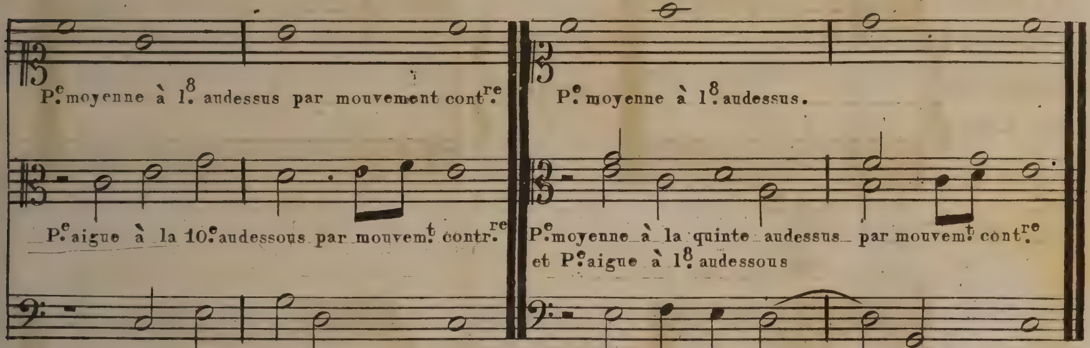
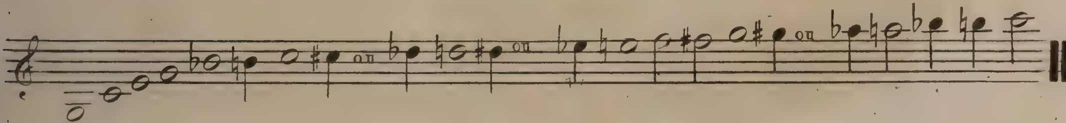


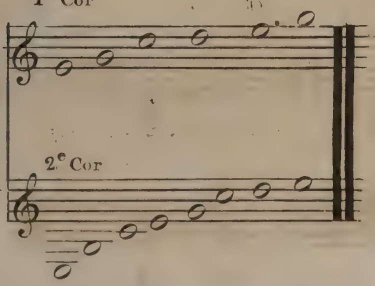
Figure 123 P. 377

Gammes du cor avec les notes qui parlent le mieux



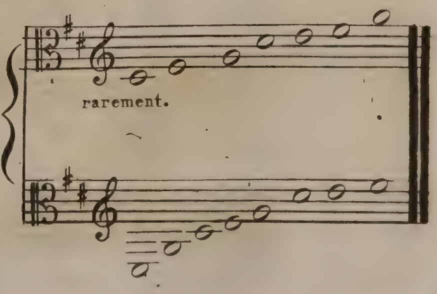
Ton d'ut

assez bon

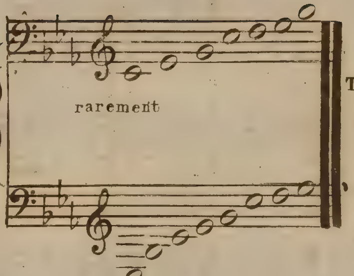


Ton de ré

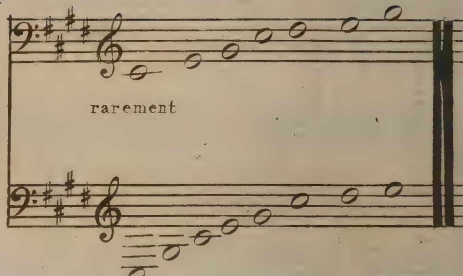
très bon



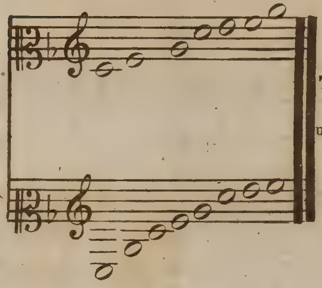
Ton de mi ♭ très doux



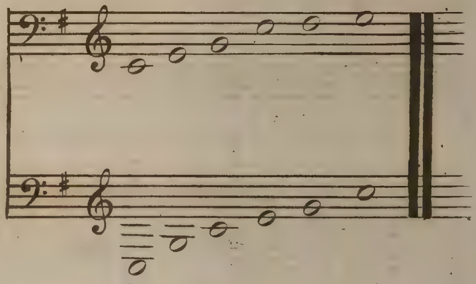
Ton de mi ♯ brillant



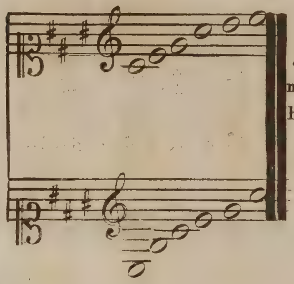
Ton de fa éclatant martial et le plus facile



Ton de sol un peu haut



Ton de la difficile



Ton de si ♭ est employé de deux manières, savoir le si ♭ bas qui est trop sourd, et le si ♭ haut qui est trop criard.

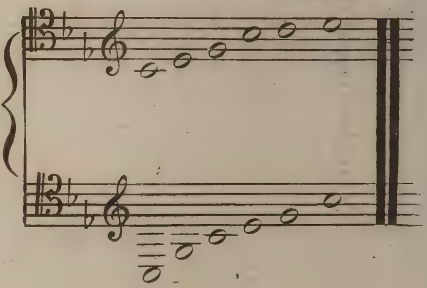
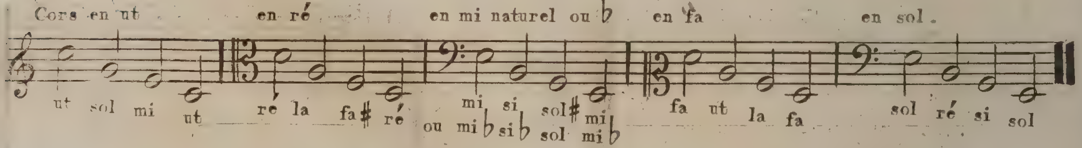


Fig. 124. P. 378.

Table de correspondance pour les tons du Cor avec la clef de sol 2e ligne sur la quelle ils sont ordinairement écrits.



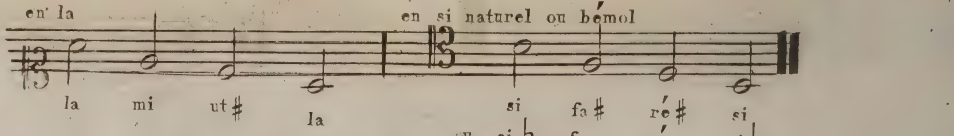
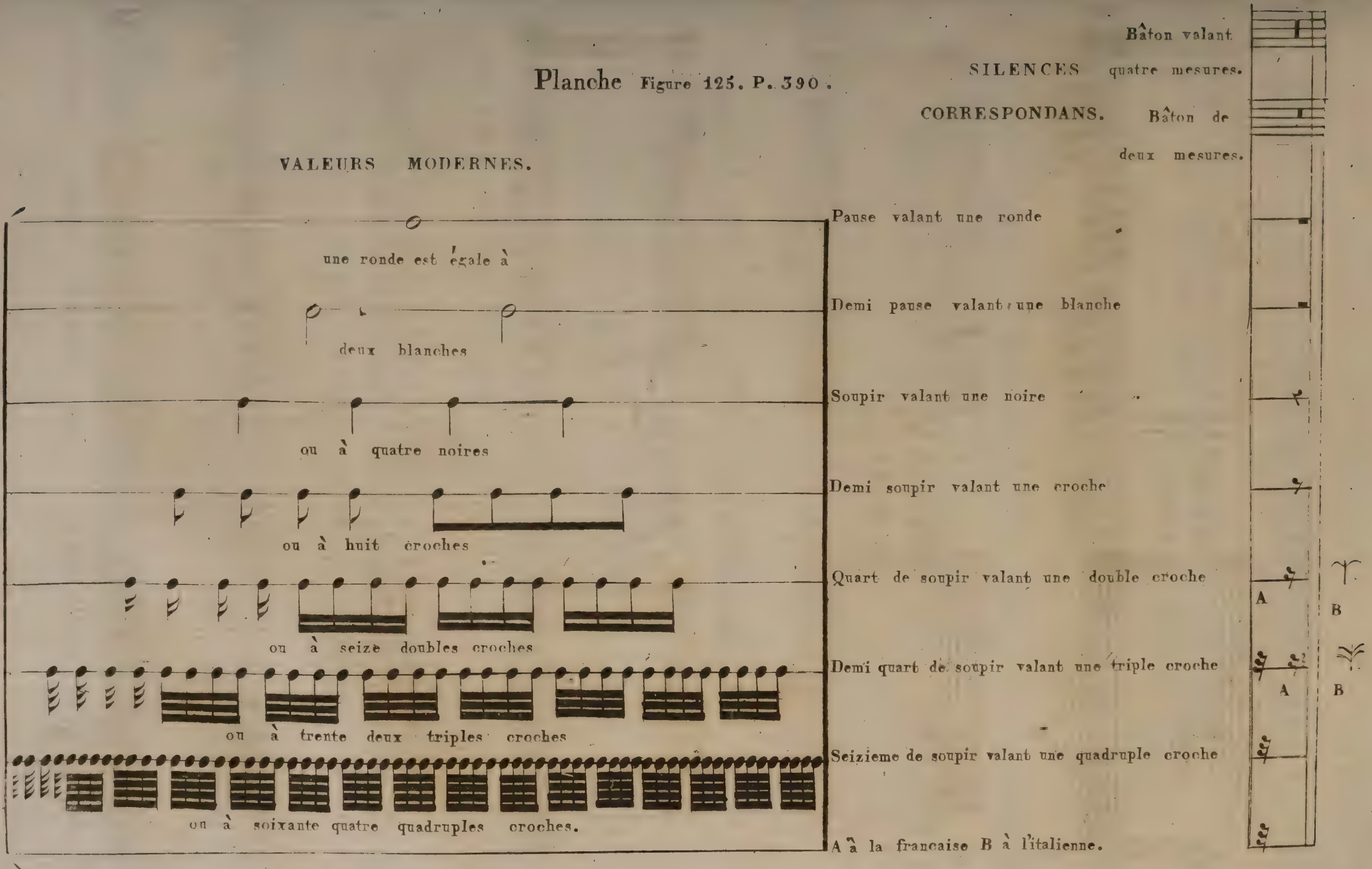
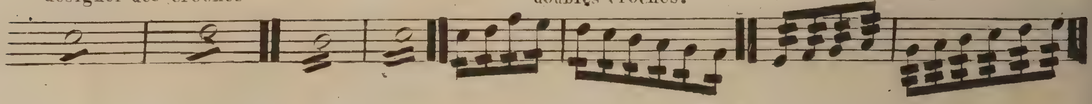


Planche Figure 125. P. 390.

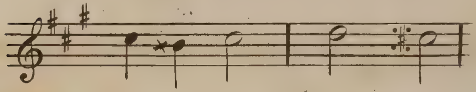


Crochet P. 391, Fig. 126 et 127 128,



Croix P. 391, Fig. 129 . BIS.

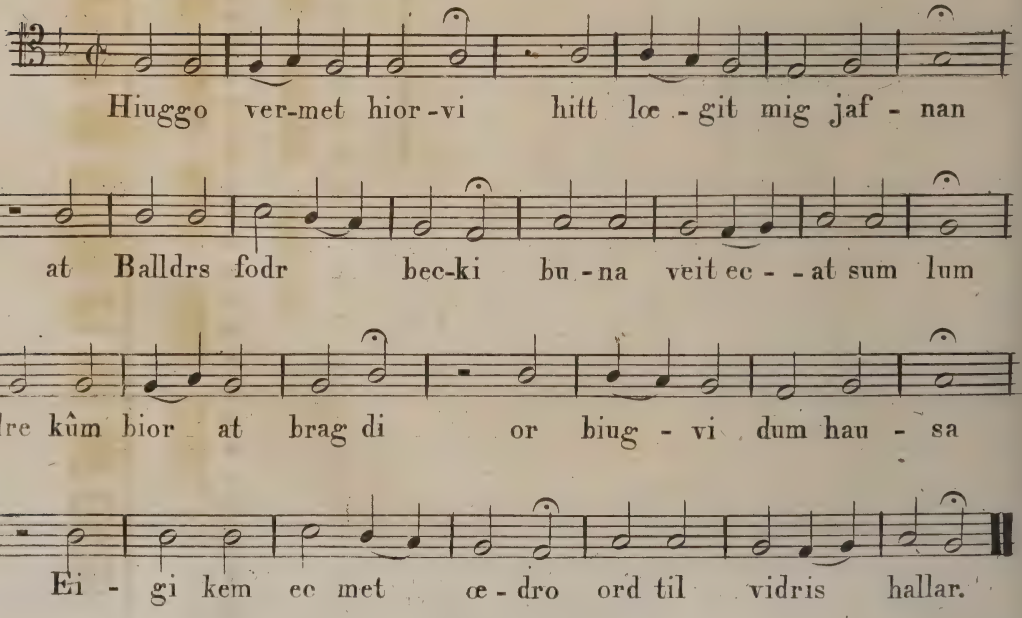
Croix désignant un double dièze.



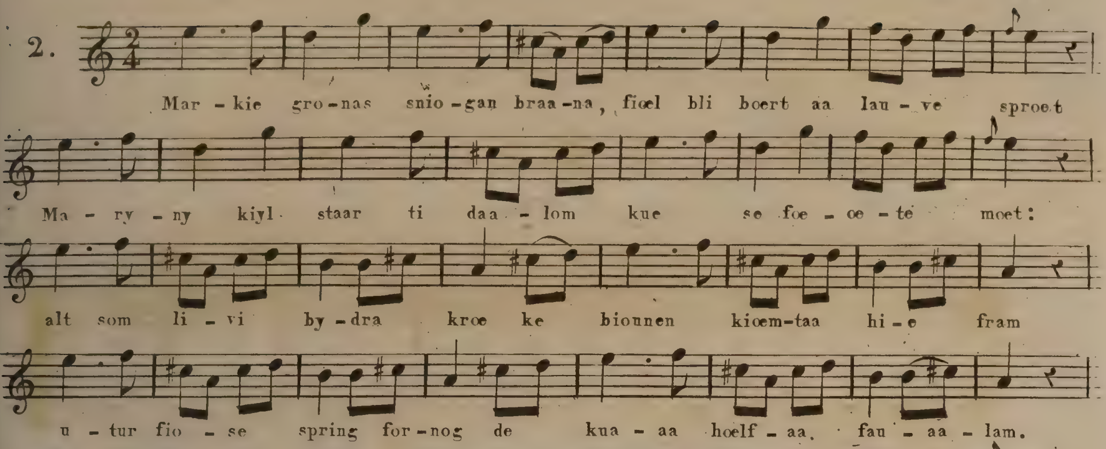
Pour le mot DANOIS (*Musique et chanson des*) P. Fig. 130 P. 398.

Ancienne chanson scandinave attribuée à *Regner lod broy* Roi de DANEMARCK telle qu'on la chante encore en ISLANDE.

N.° 1.



Chanson des bergères de NORVÈGE en se rendant à la Cabane d'été. Figure 131. Page 399.



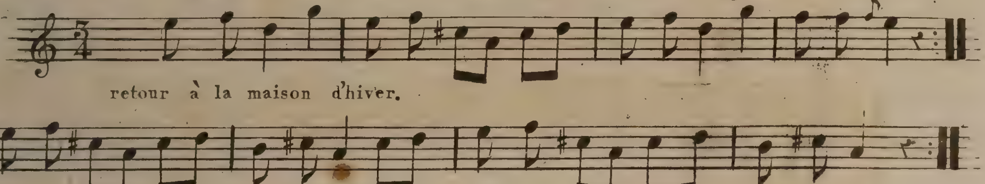


Fig. 132.

Fig. 133 P. 413.

Demie pause

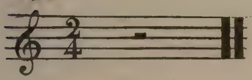


Fig. 134 P. 414.

Demi soupir

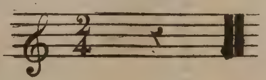


Figure 135. voyez Fig. 56.

Basse fondamentale et régulière de l'échelle diatonique ascendante par la succession naturelle des trois cadences.

Fig. 136.

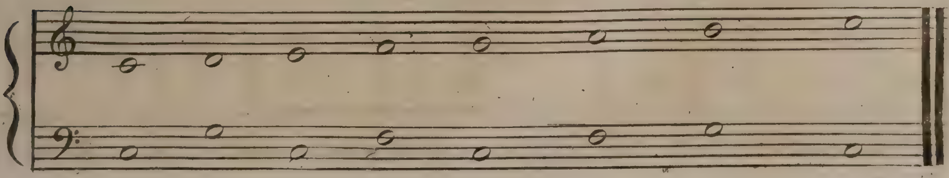
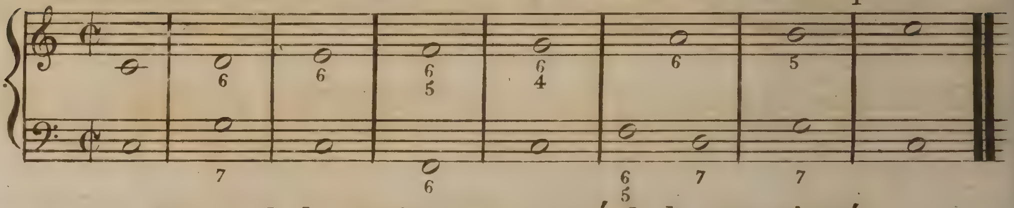


Fig. 137 et 138 P. 453 voyez Fig. 125 126 et 127 P. 390 et 391.

Exemple du double emploi Fig. 139 Pag. 454.

Gamme toute dans le meme ton à la faveur du double emploi.

Fig. 140.



Preuve de la septieme renversée de la sixte ajoutée.

Fig. 141.

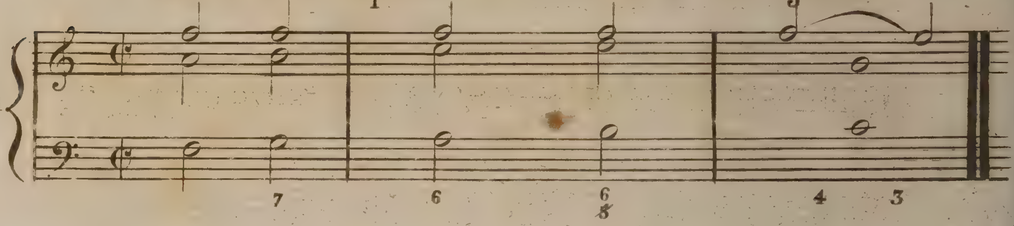


Fig. 142. P. 473.

1ere. Echelle chromatique tirée de Mr. MALCOLM.

Majeur	Moyen	Majeur	Mineur	Majeur	Moyen	Majeur	Majeur	Mineur	Majeur	Moyen	Majeur
ut, ut ♯,	ut ♯, ré,	ré, mi ♭,	mi ♭, mi,	mi, fa,	fa, fa ♯,	fa ♯, sol,	sol, sol ♯,	sol ♯, la,	la, si ♭,	si ♭, si,	si, ut.
15/15	128/135	15/16	24/25	15/16	128/135	15/16	15/16	24/25	15/16	128/135	15/16

Fig. 143. P. 474.

2eme. Echelle chromatique tirée de Mr. MALCOLM.

16/17	17/18	18/19	19/20	15/16	16/17	17/18	18/19	19/20	16/17	17/18	15/16
ut, ut ♯,	ut ♯, ré,	ré, mi ♭,	mi ♭, mi,	mi, fa,	fa, fa ♯,	fa ♯, sol,	sol, sol ♯,	sol ♯, la,	la, si ♯,	si ♯, si,	si, ut.

Fig. 144. P. 474.

ECHELLE ENHARMONIQUE.

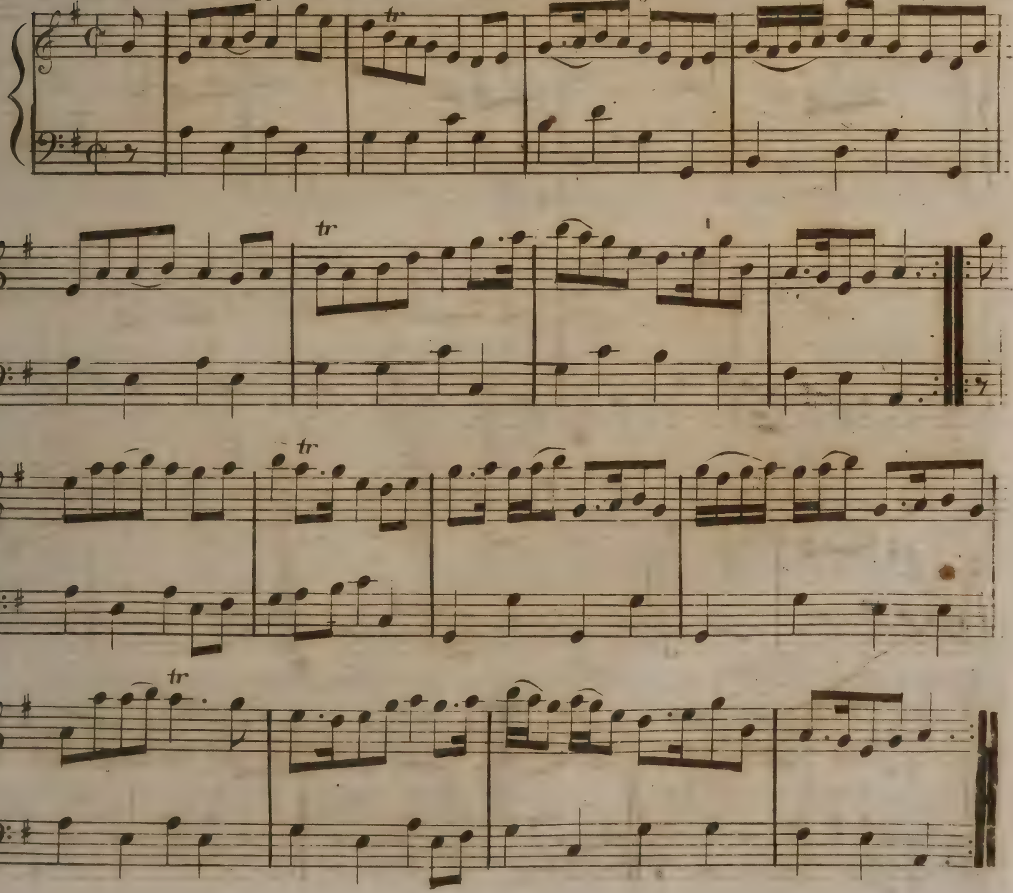
ut,	ut#,	réb,	ré,	ré#,	mib,	mi,	mi#,
24/25	576/625	24/25	24/25	125/128	24/25	24/25	125/128

fa,	fa#,	solb,	sol,	sol#,	lab,	la,	la#,	sib,	si,	si#,	ut.
24/25	576/625	24/25	24/25	124/128	24/25	24/25	576/625	24/25	24/25	125/128	

Fig. 145 146 P. 488 Airs Ecossais.

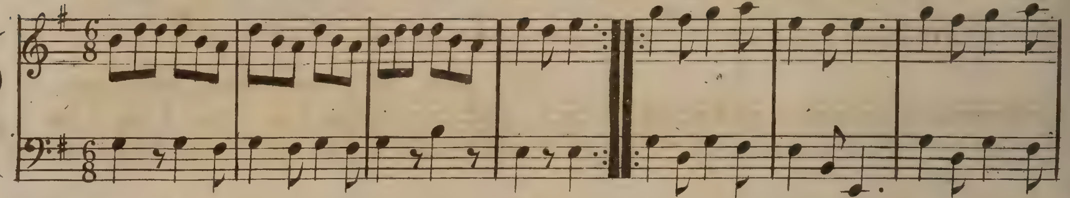
Air mineur en apparence mais dont la sixte est majeure et dont la 7e ne l'est pas.

LENT.

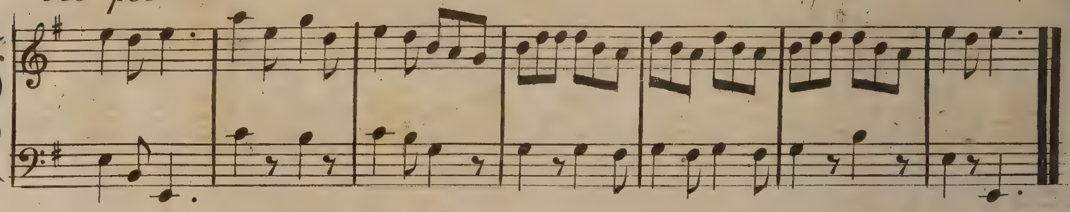


Air qui finit dans un ton différent de celui où il a commencé.

Chanson

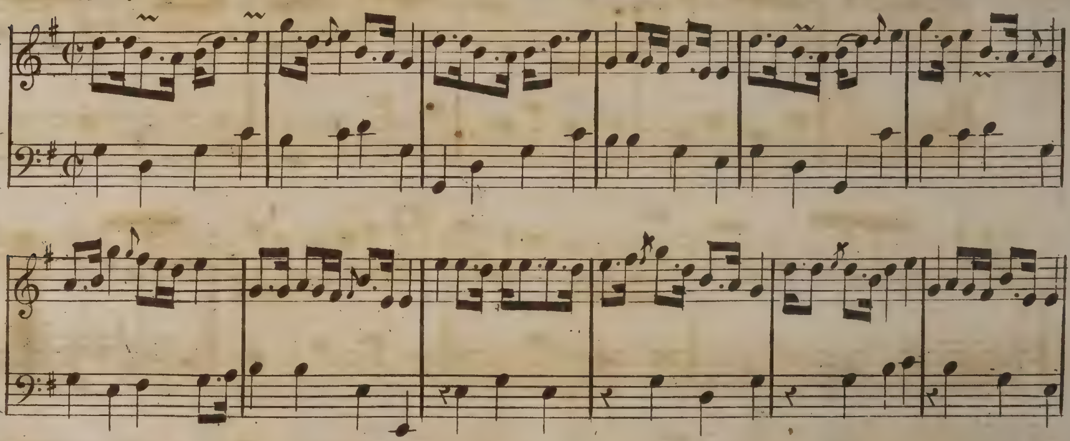


des pêcheurs.

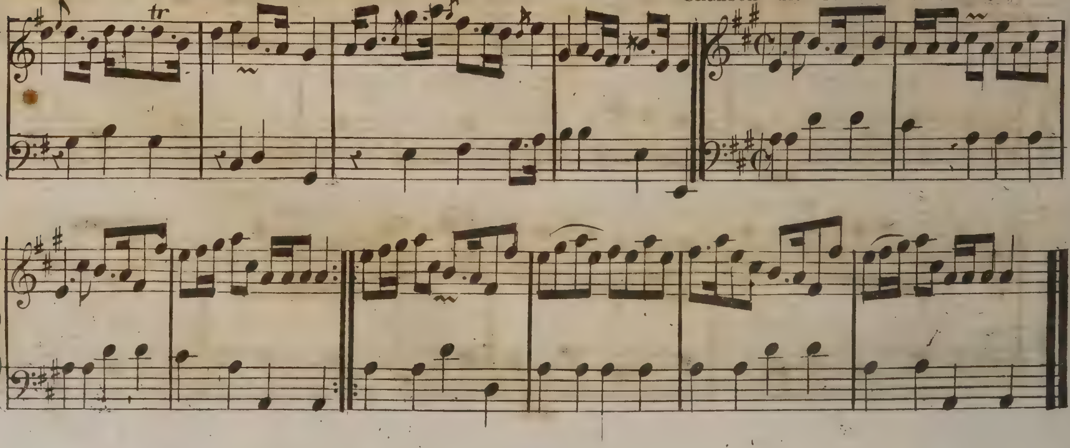


Air où la 4e. et la 7eme. du ton sont supprimées, et qui finit à la 6te. du ton par où il commence.

lent.



Chanson des rameurs écossais.



Airs Ecossais. *Cold and ravo.* Fig.147 P. 489.

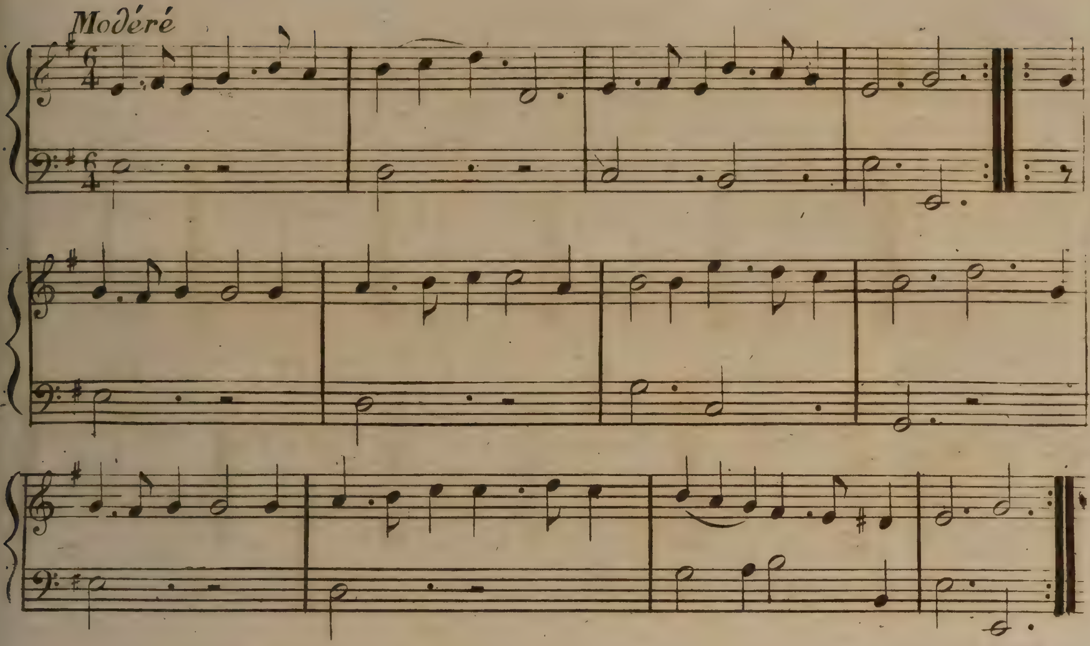


Fig.148. P. 505.

Ellypses dans l'harmonie.

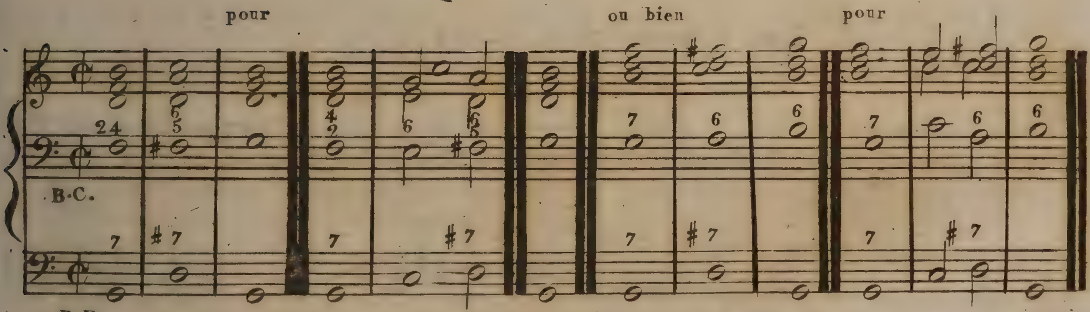


Fig.149. P. 505. Ellypses dans la mélodie.

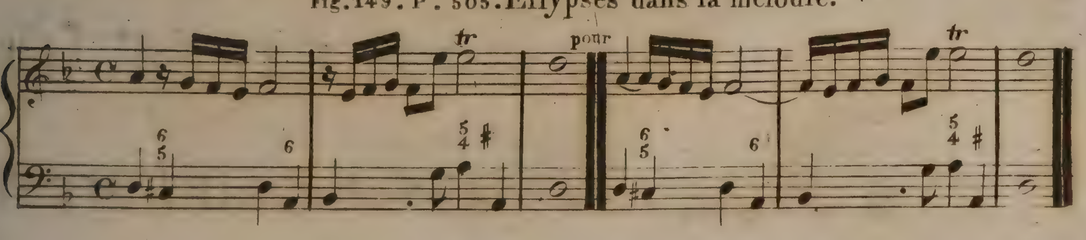


Fig.150 voyez Figure 56 P. 276.

Fig. 151. P.508.

Douze manières de sortir d'un accord de septieme diminuée ou sont comprises les transitions enharmoniques et leurs combinaisons.

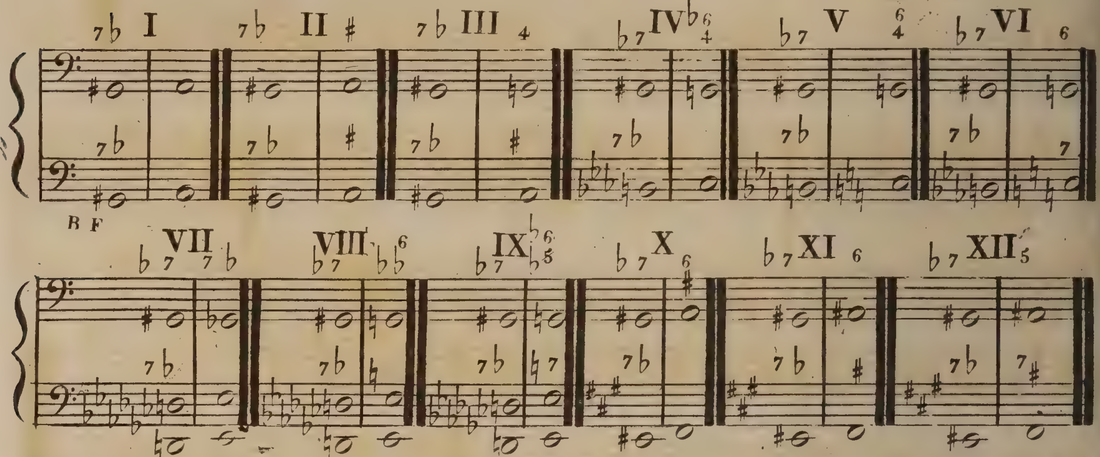


Fig. 152. P. 510.

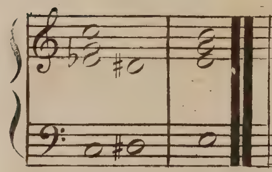
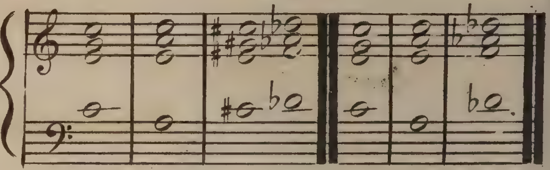
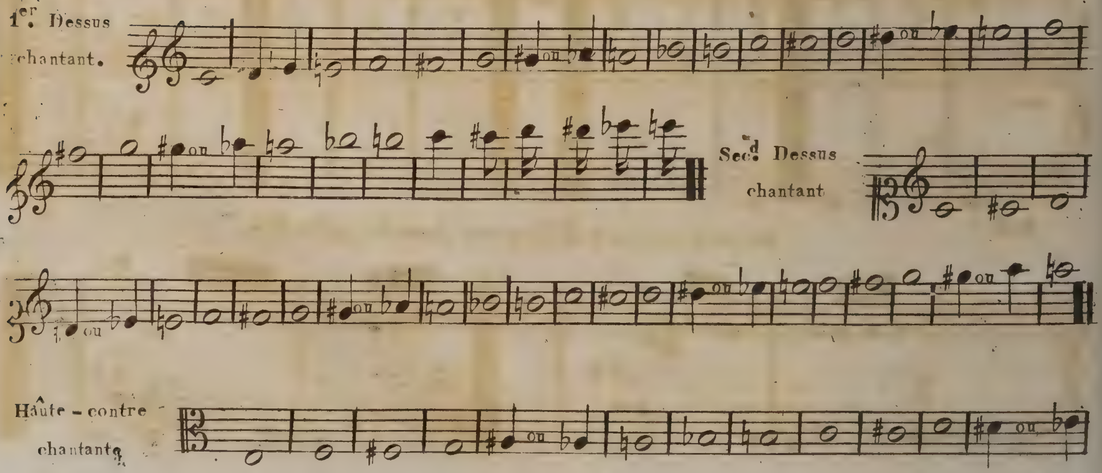


Fig. 153.
voyez le trio
Fig. 54.

Fig. 154. P. 511.



ETENDUE DES VOIX Fig 155



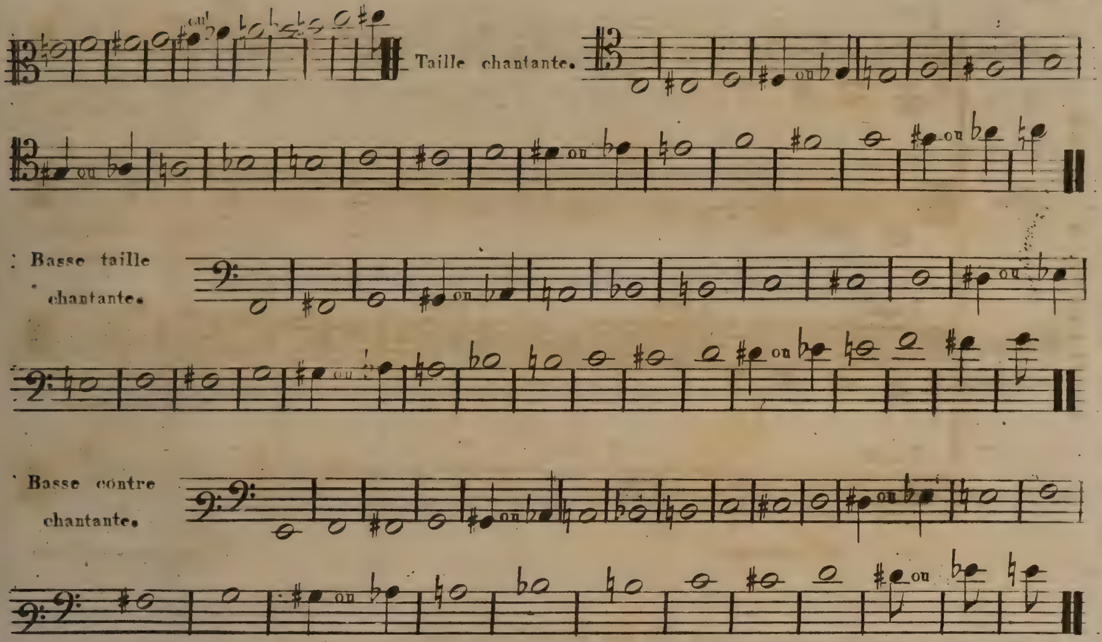
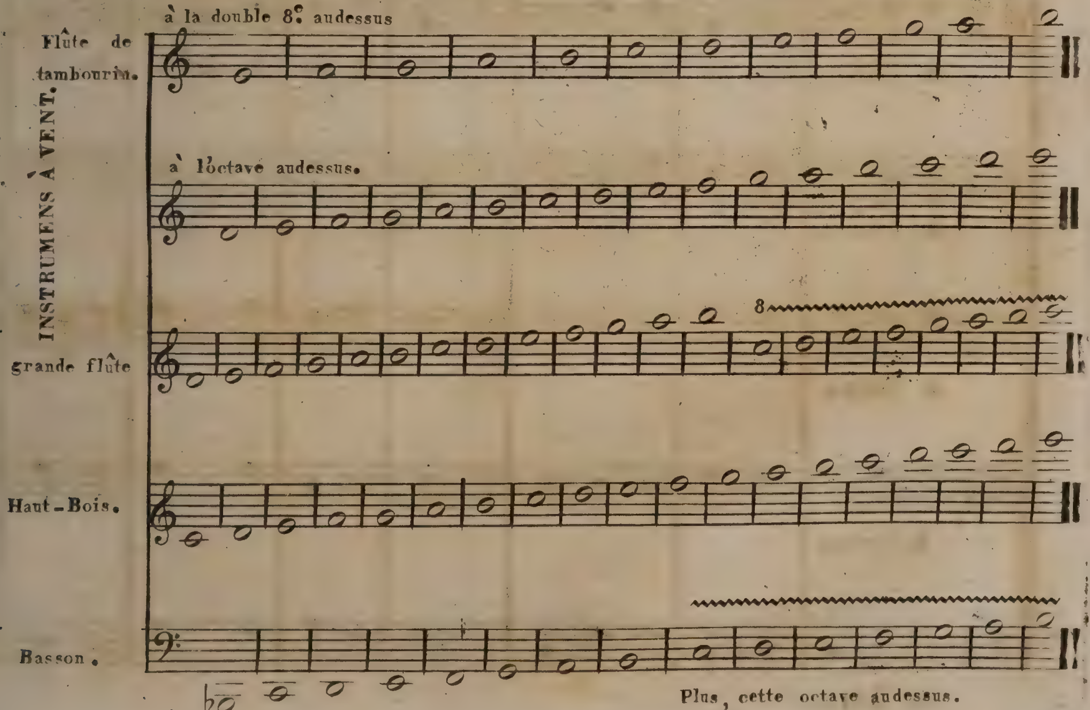
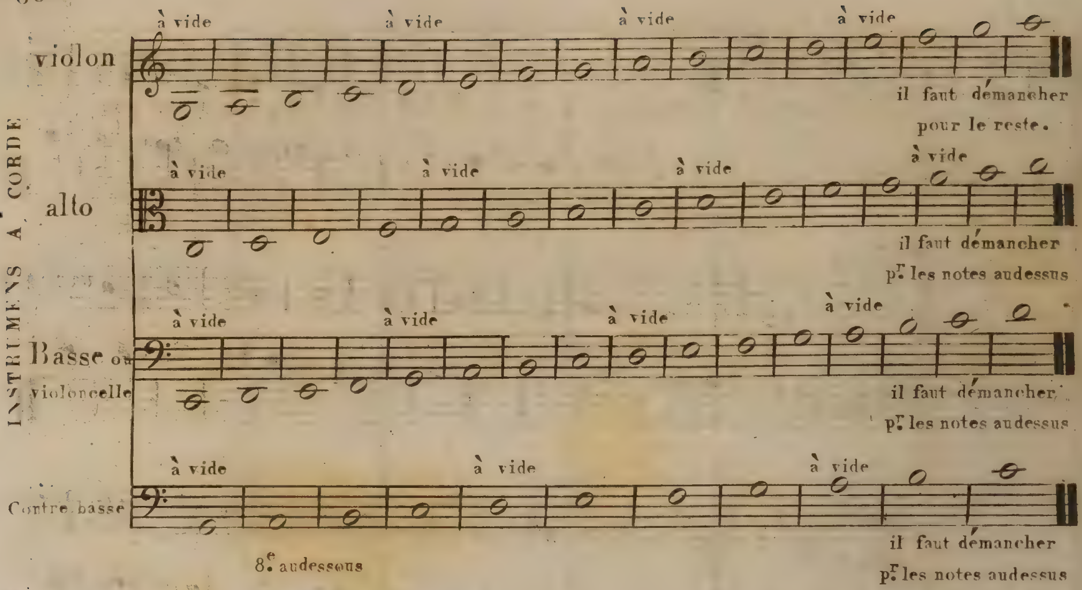


fig. 156.

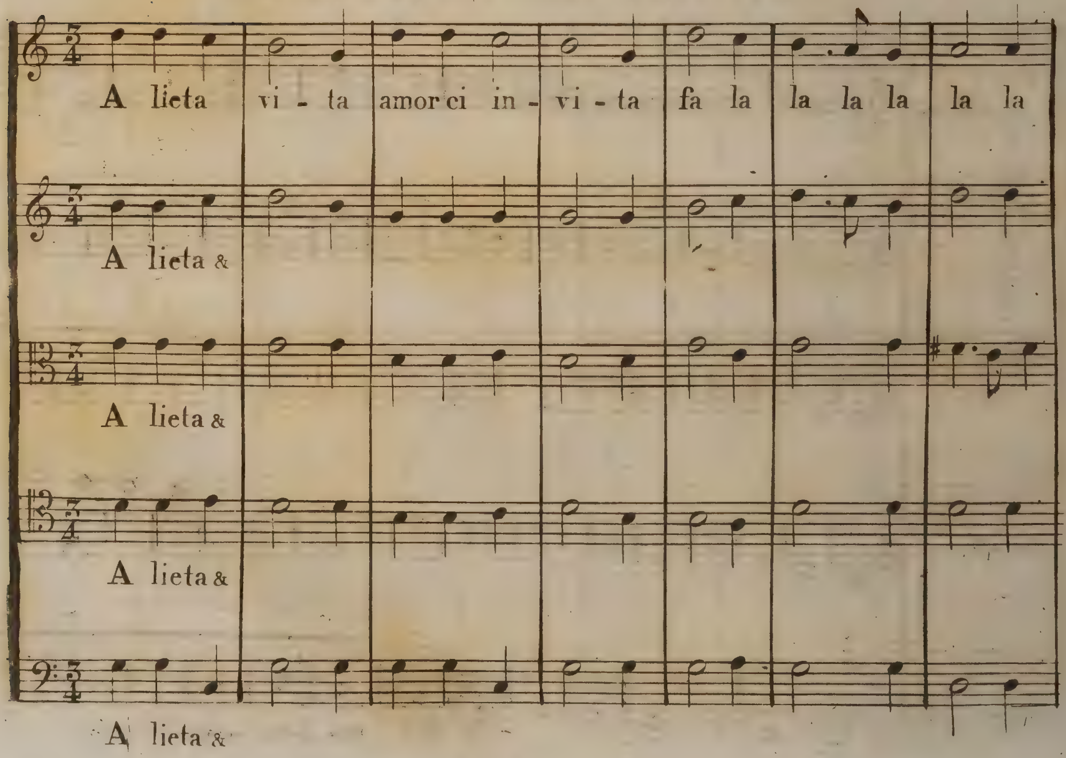
ETENDUE DES INSTRUMENS.

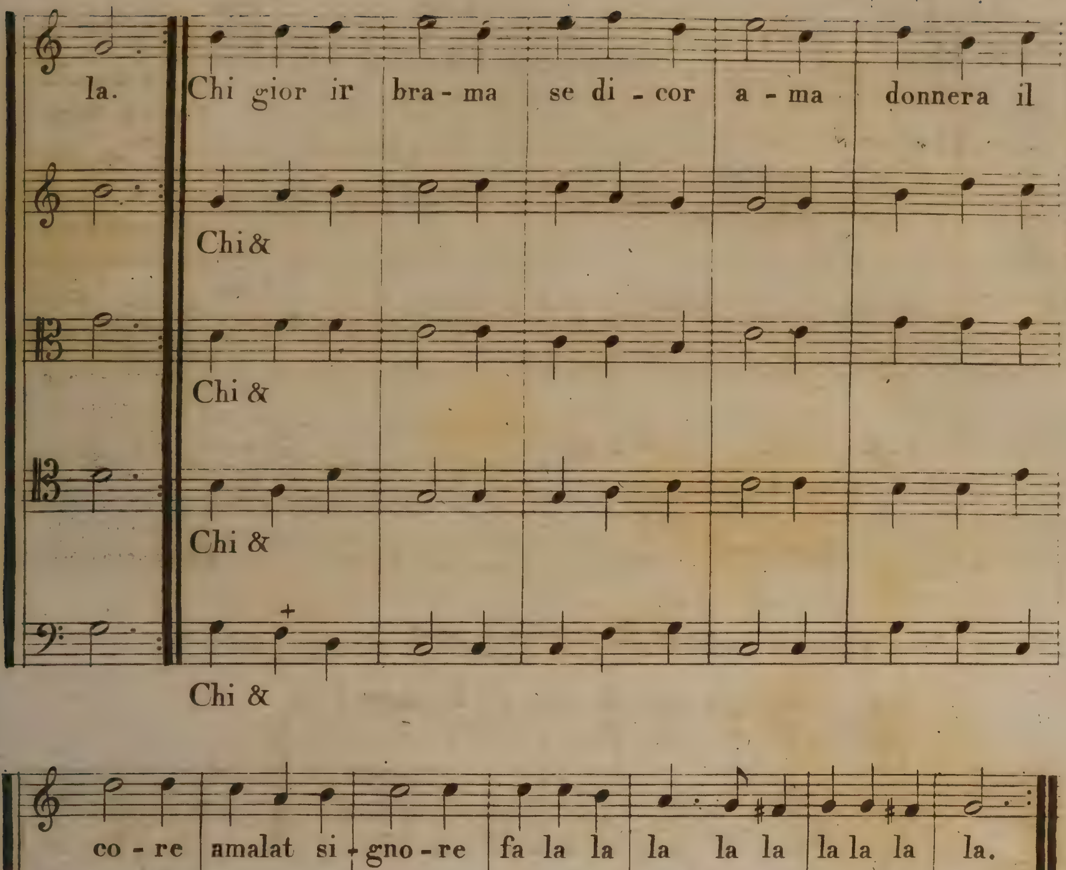




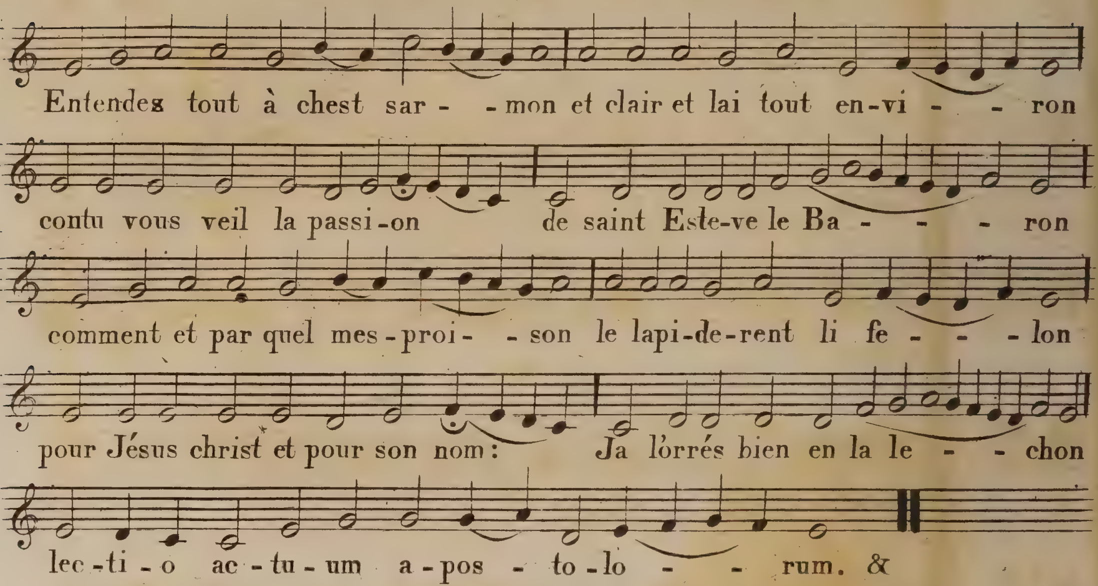
fa la de Gastoldi 1591

Exemple pour le mot *fa la* Fig. 157 P. 546.

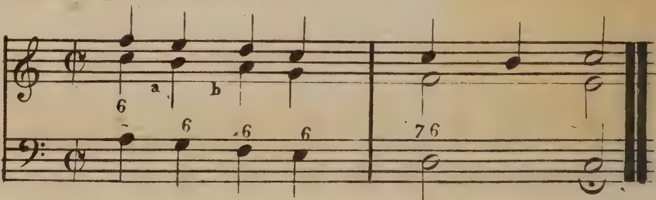



la.
Chi gior ir bra - ma se di - cor a - ma donnera il
Chi &
Chi &
Chi &
Chi &
co - re amalat si - gno - re fa la la la la la la la la la.

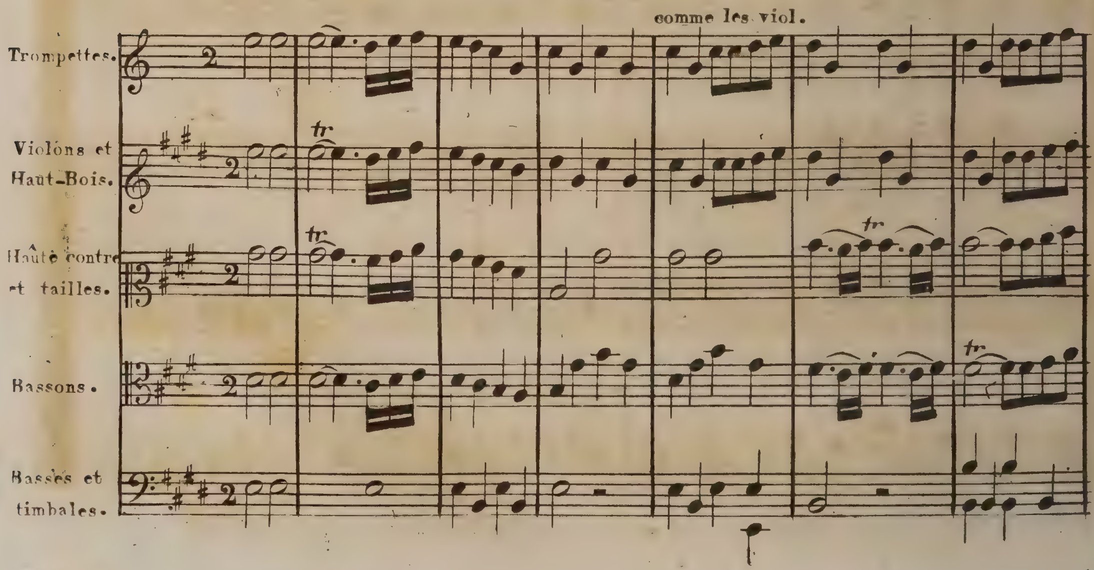
In die stéphani Epistola. Prologue. Fig.158. P. 548.

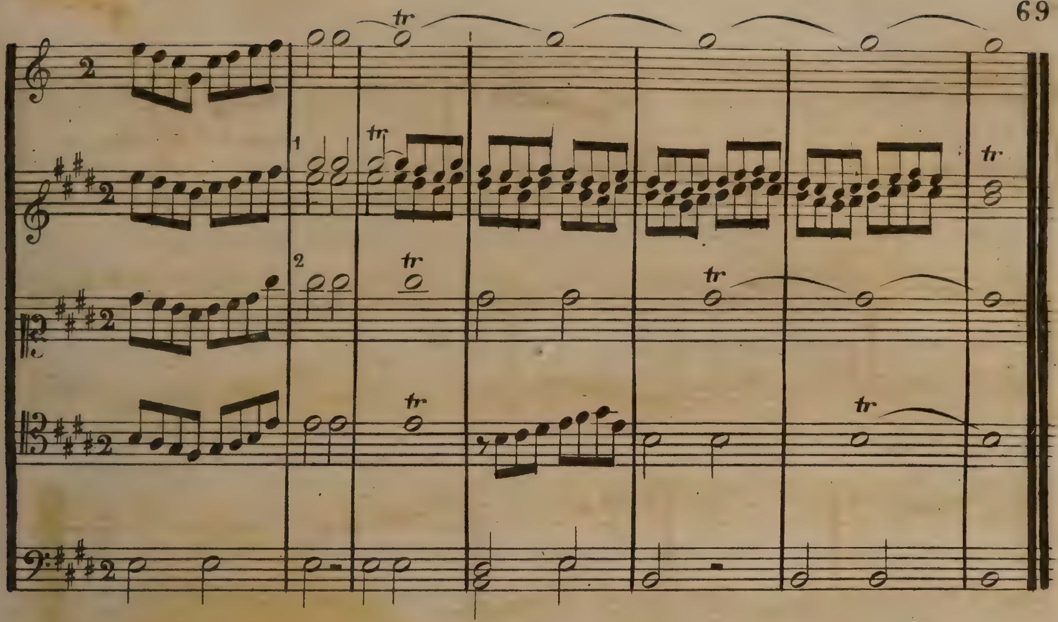


Exemple du mot faux bourdon. Fig.159. P. 551.

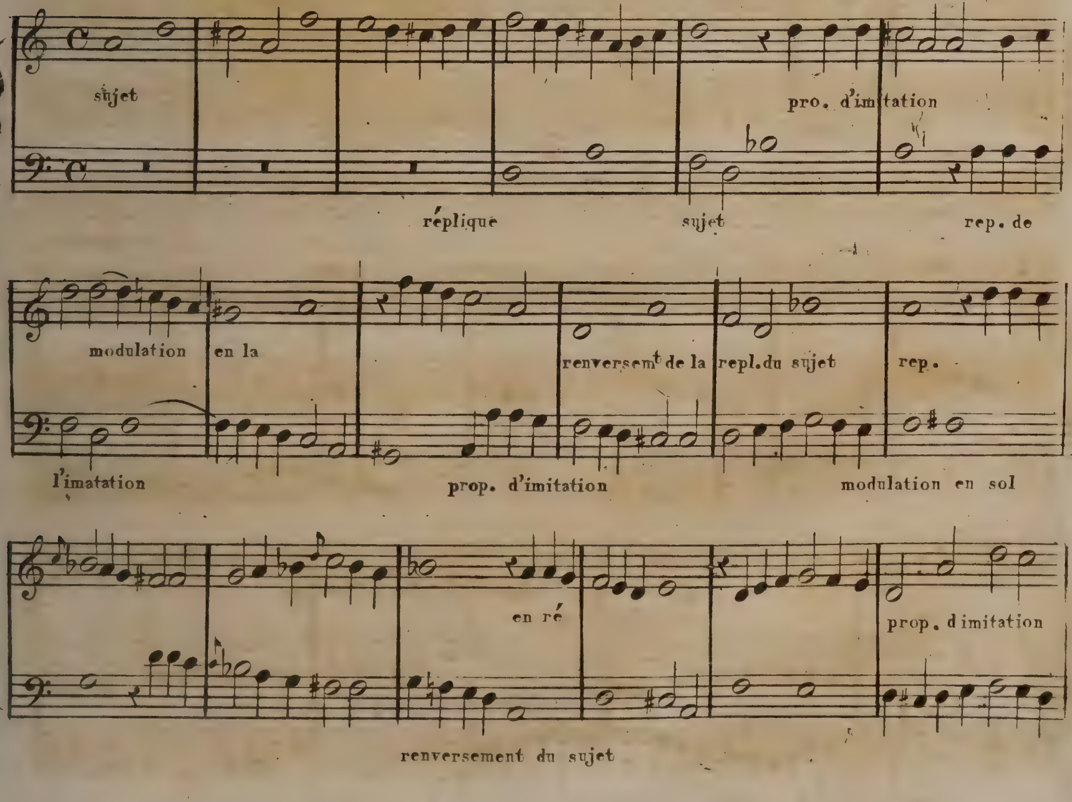


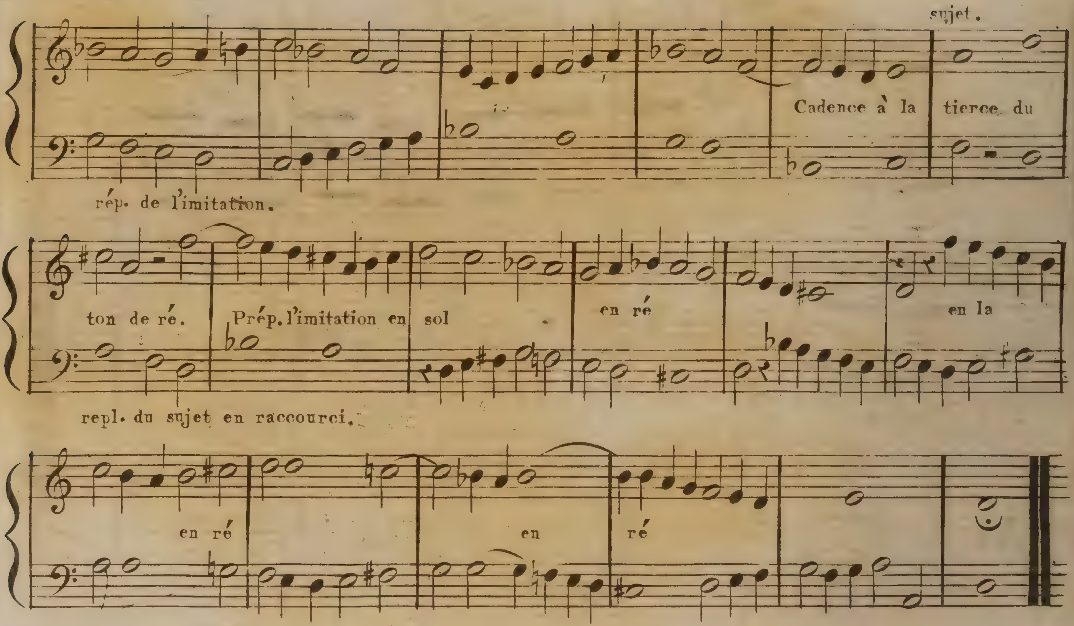
Exemple pour le mot fondamental, Examen de Dalumbes. Fig.160. P.582 col. en bas.



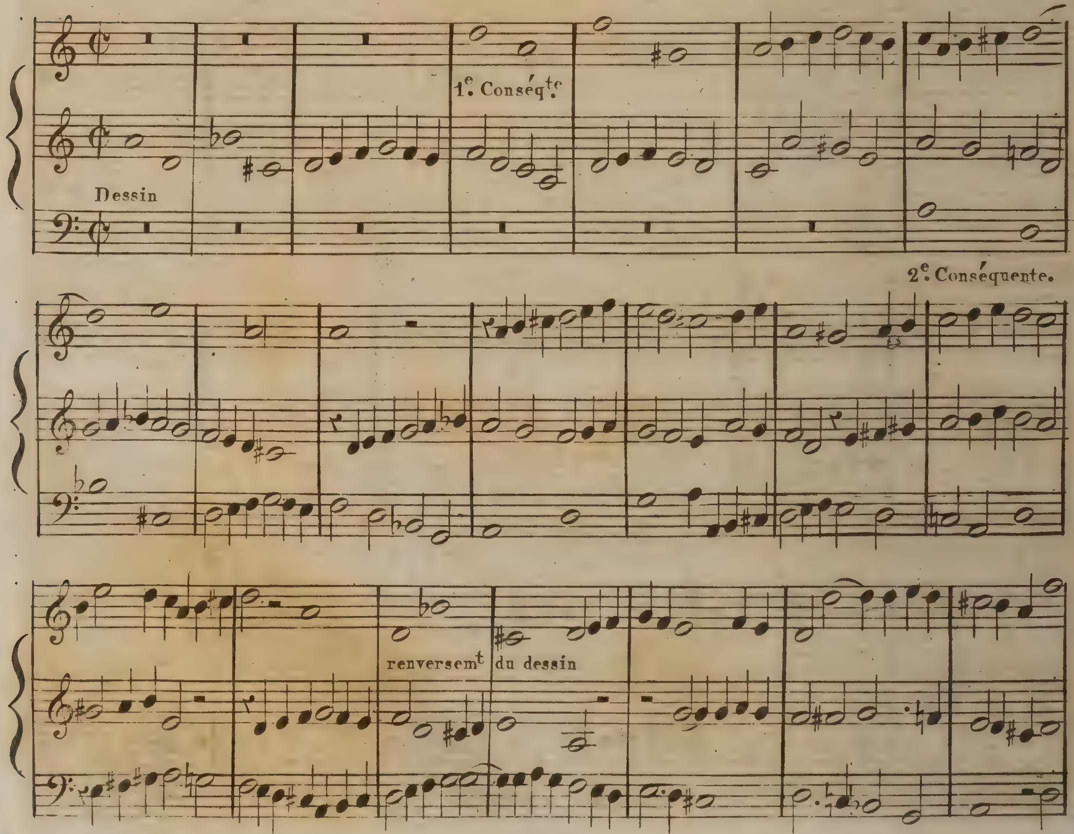


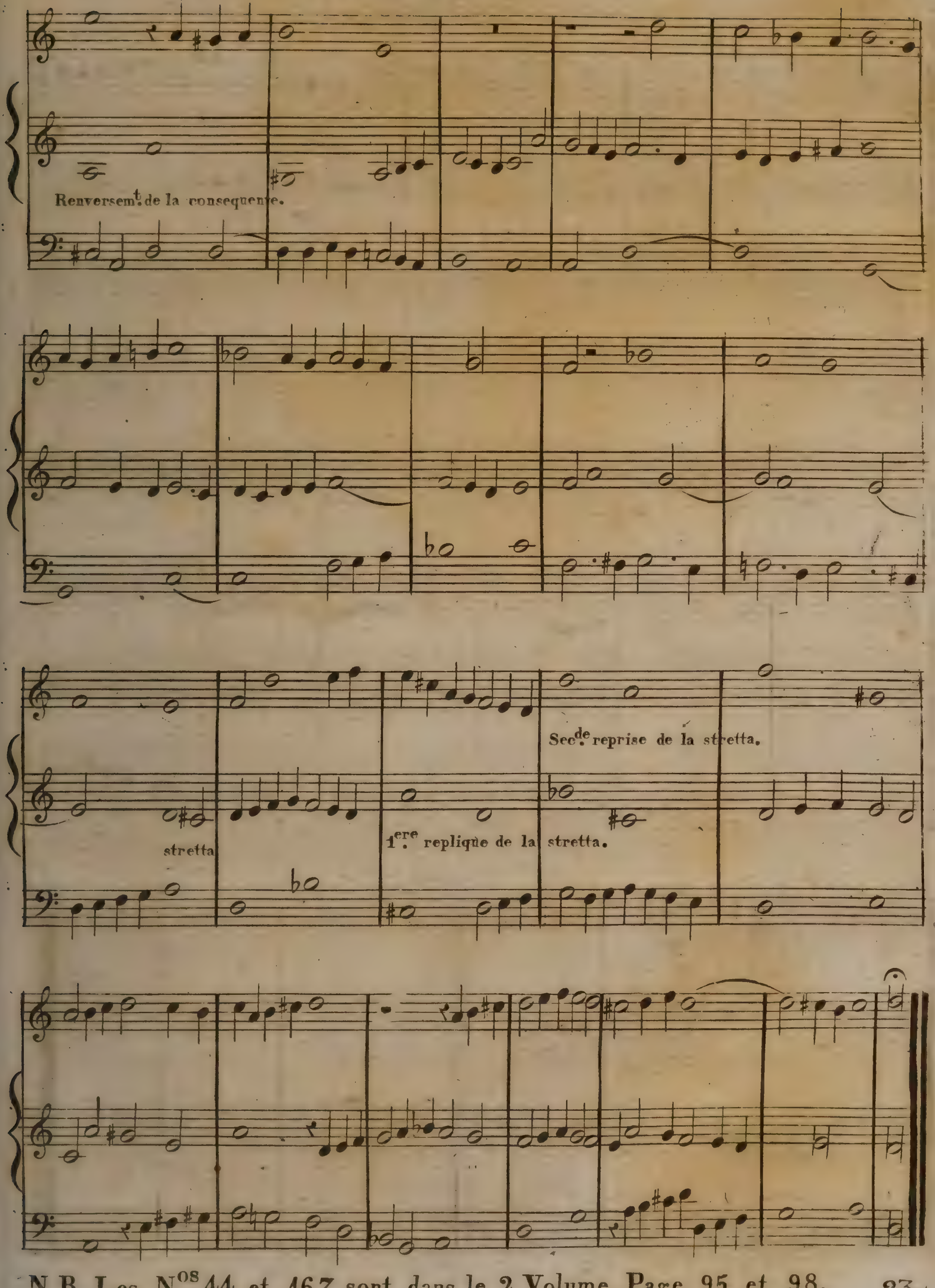
Exemple d'une fugue à deux parties. Fig. 161. P. 637.





Fugue à trois parties.

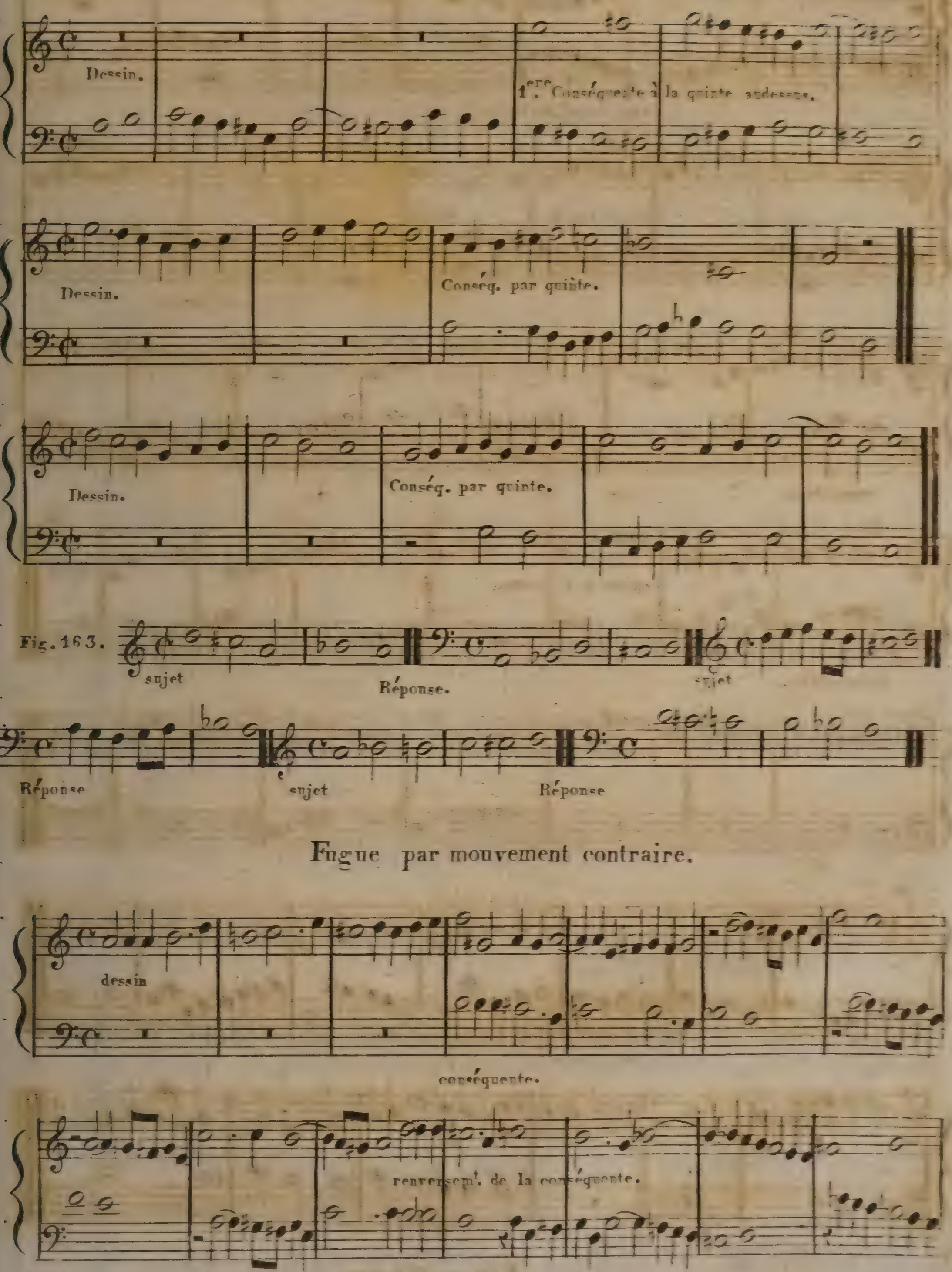


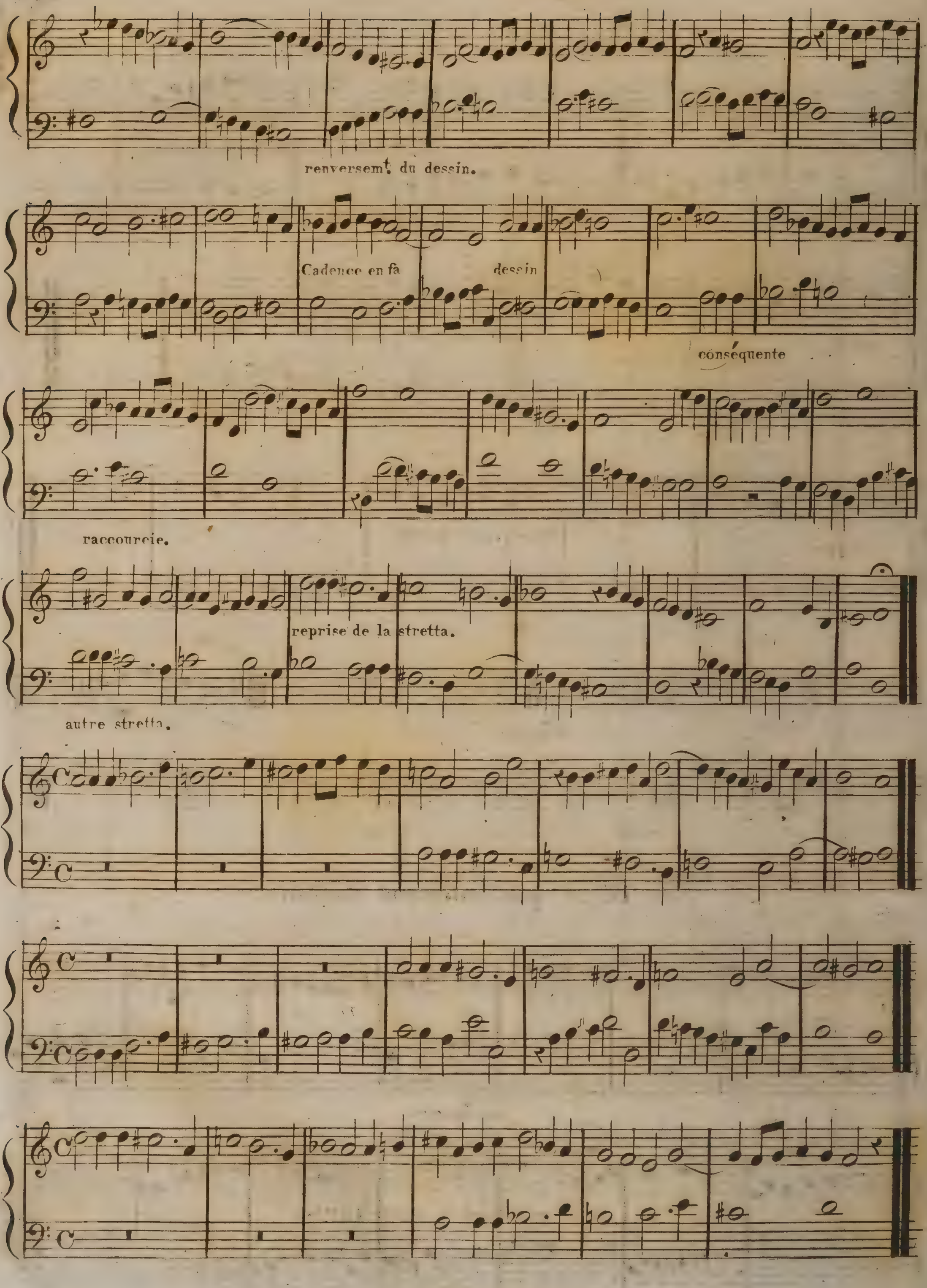


N.B. Les N.os 44 et 167 sont dans le 2.Volume, Page 95 et 98.

Exemple d'une fugue à quatre parties.

Fig. 162. P. 638.

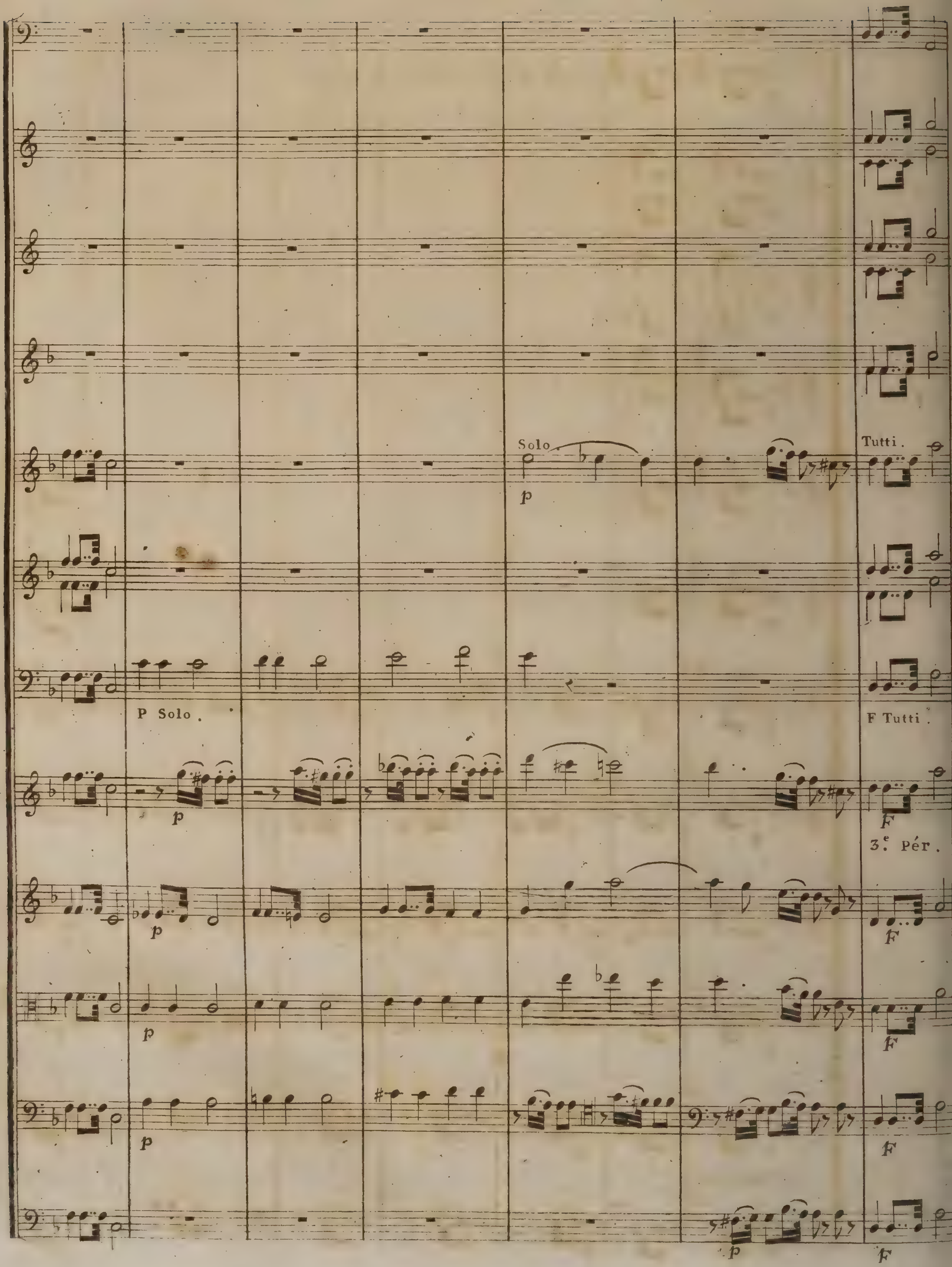

Dessin.
1.ere Conséquente à la quinte au dessus.
Dessin.
Conséq. par quinte.
Dessin.
Conséq. par quinte.
Fig. 163.
sujet
Réponse.
sujet
Réponse
sujet
Réponse
Fugue par mouvement contraire.
dessin
conséquente.
renversem.t de la conséquente.



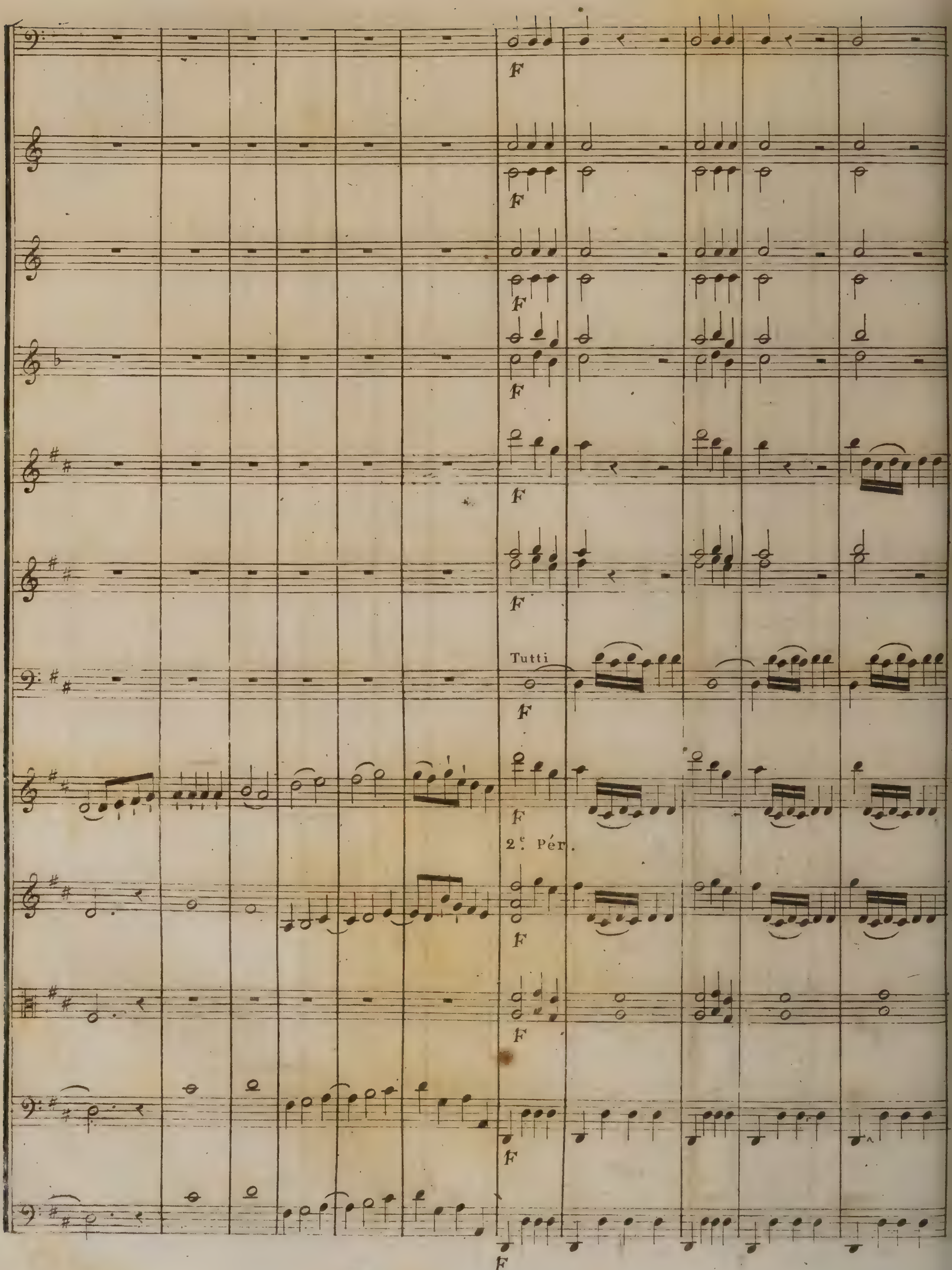
FIN. du 1er. volume.

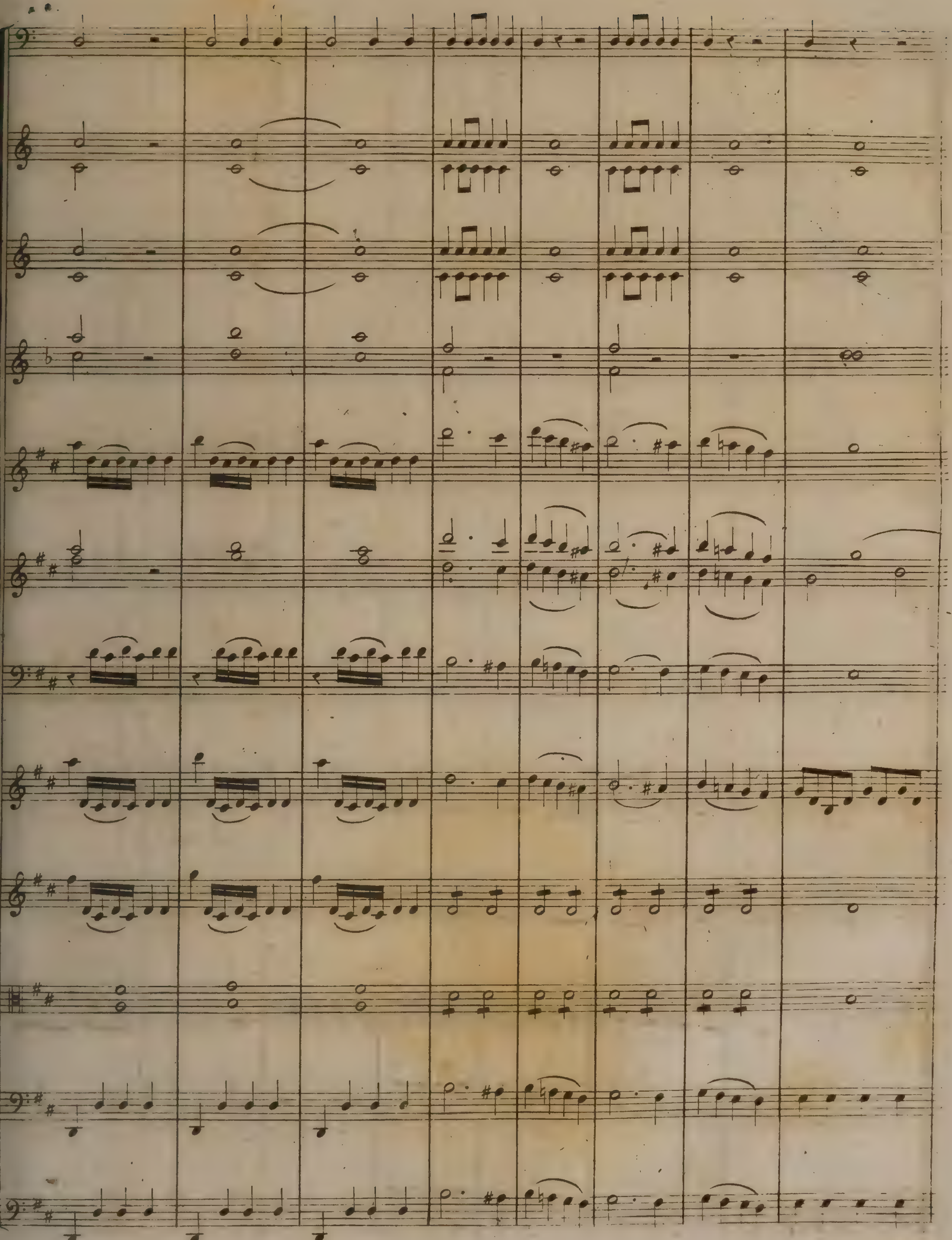
SIMPHONIE.

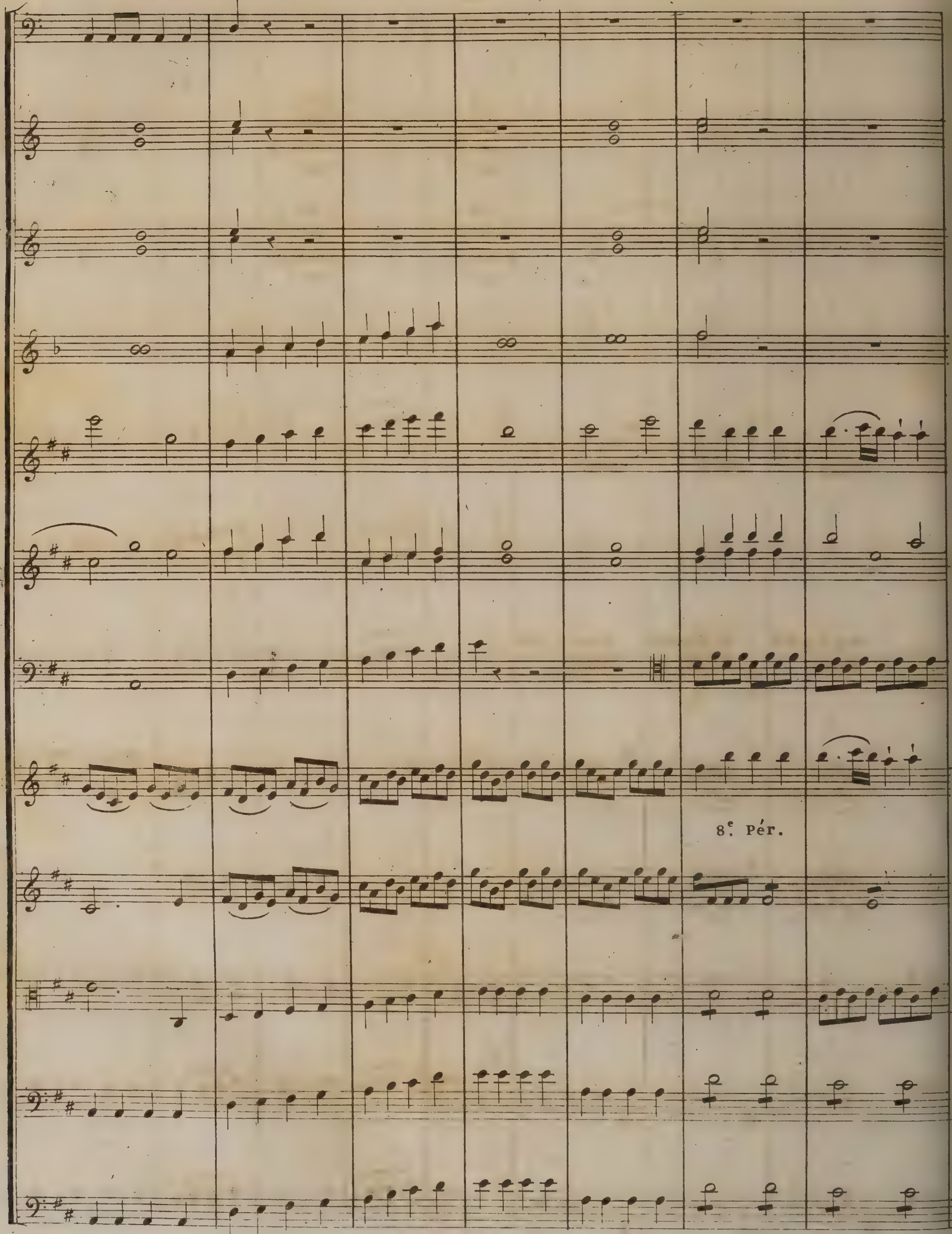
Adagio.
Timpani in D. A.
Clarini in D.
Corni in D.
Clarinetti in A.
Flauti.
Unis.
Oboi.
Unis.
Fagotti.
Unis.
Violno. 1o.
Violno. 2o.
Viola.
Violoncelli.
1er. Période.
2e. Pér.
Basse et C. Basse.

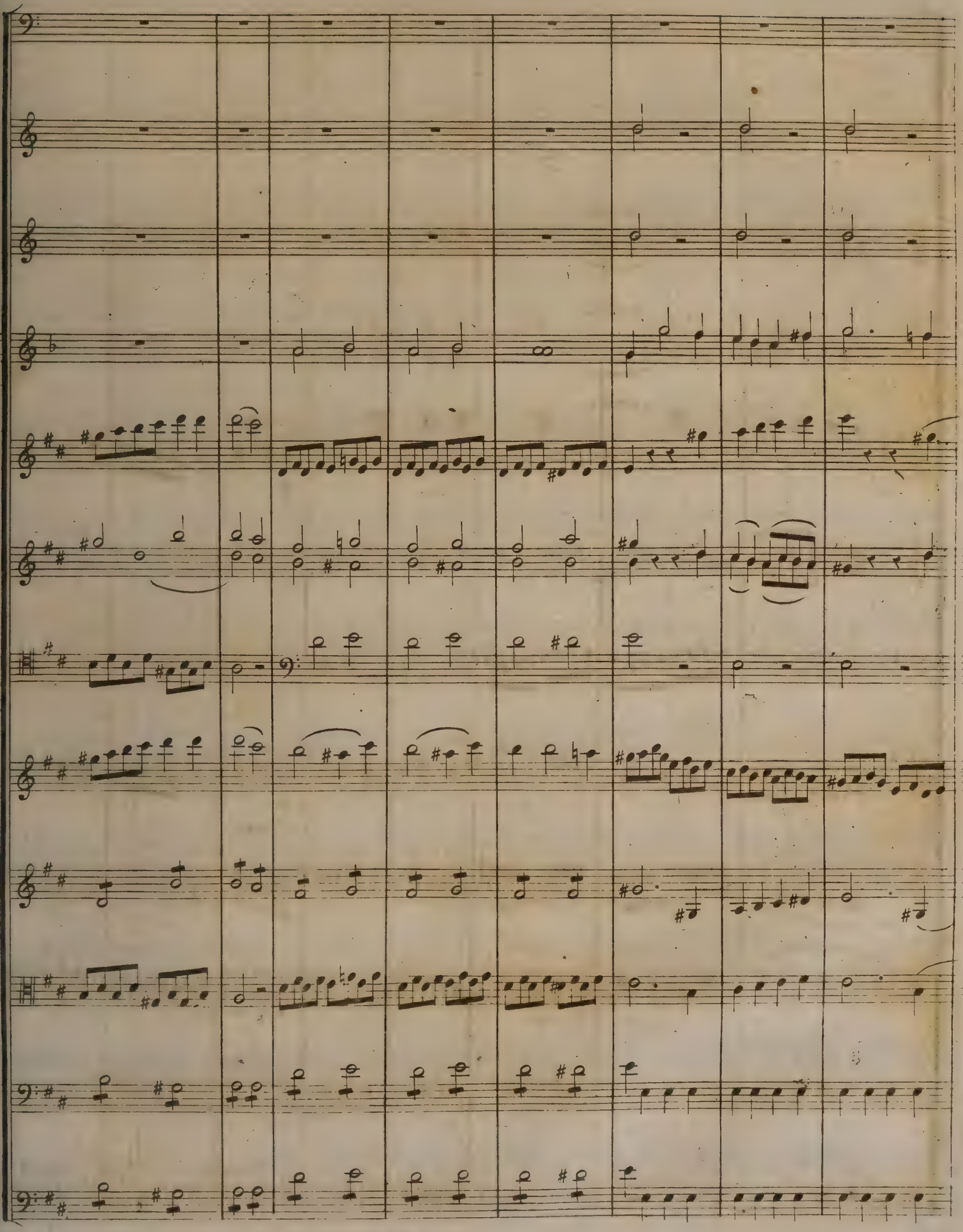

Solo
p
Tutti.
P Solo.
F Tutti.
p
F
3.e Pér.
p
F
p
F
p
F
p
F

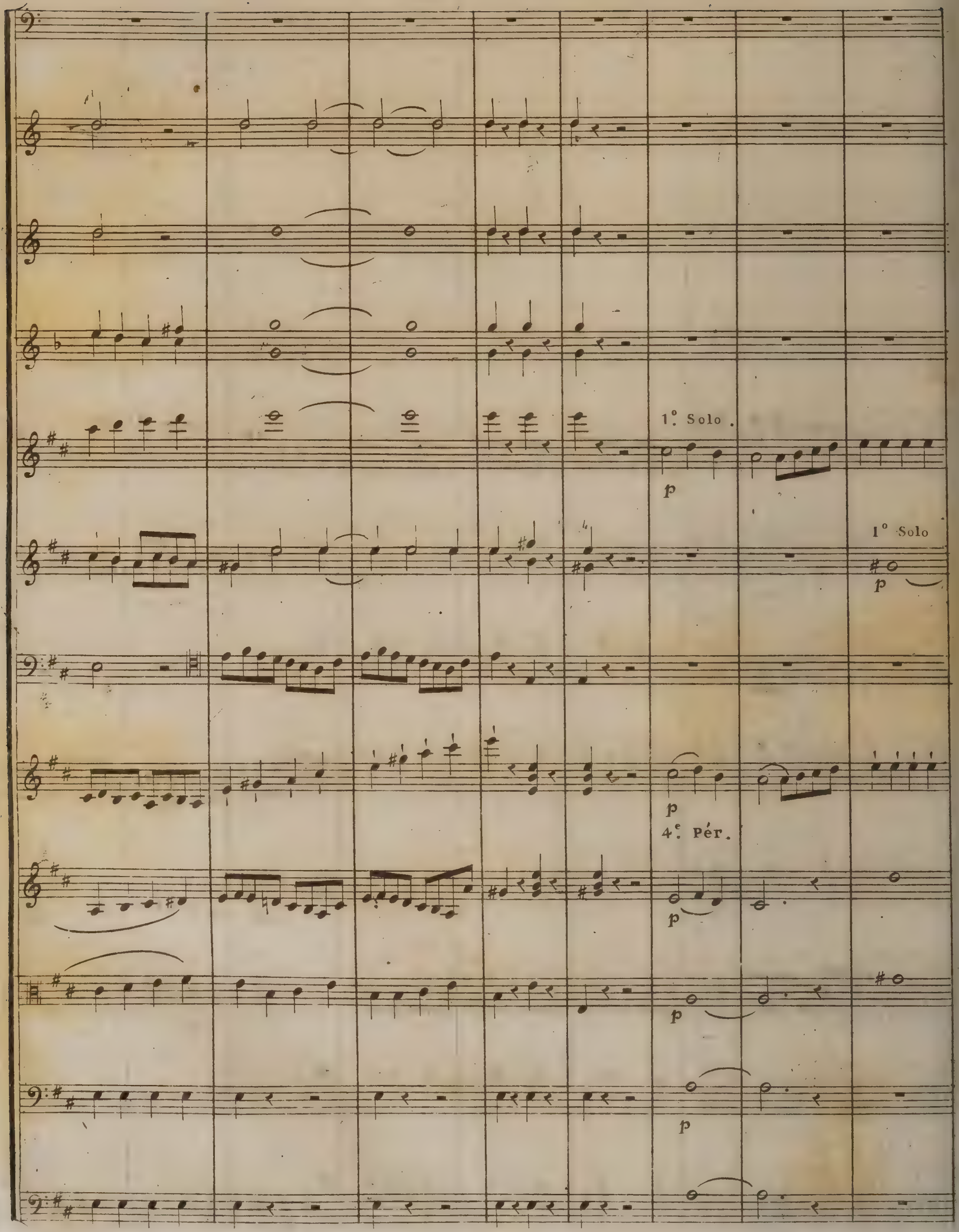
All°.
1° Solo.
1er. Période.
All°.


F
Tutti
2e. Pér.

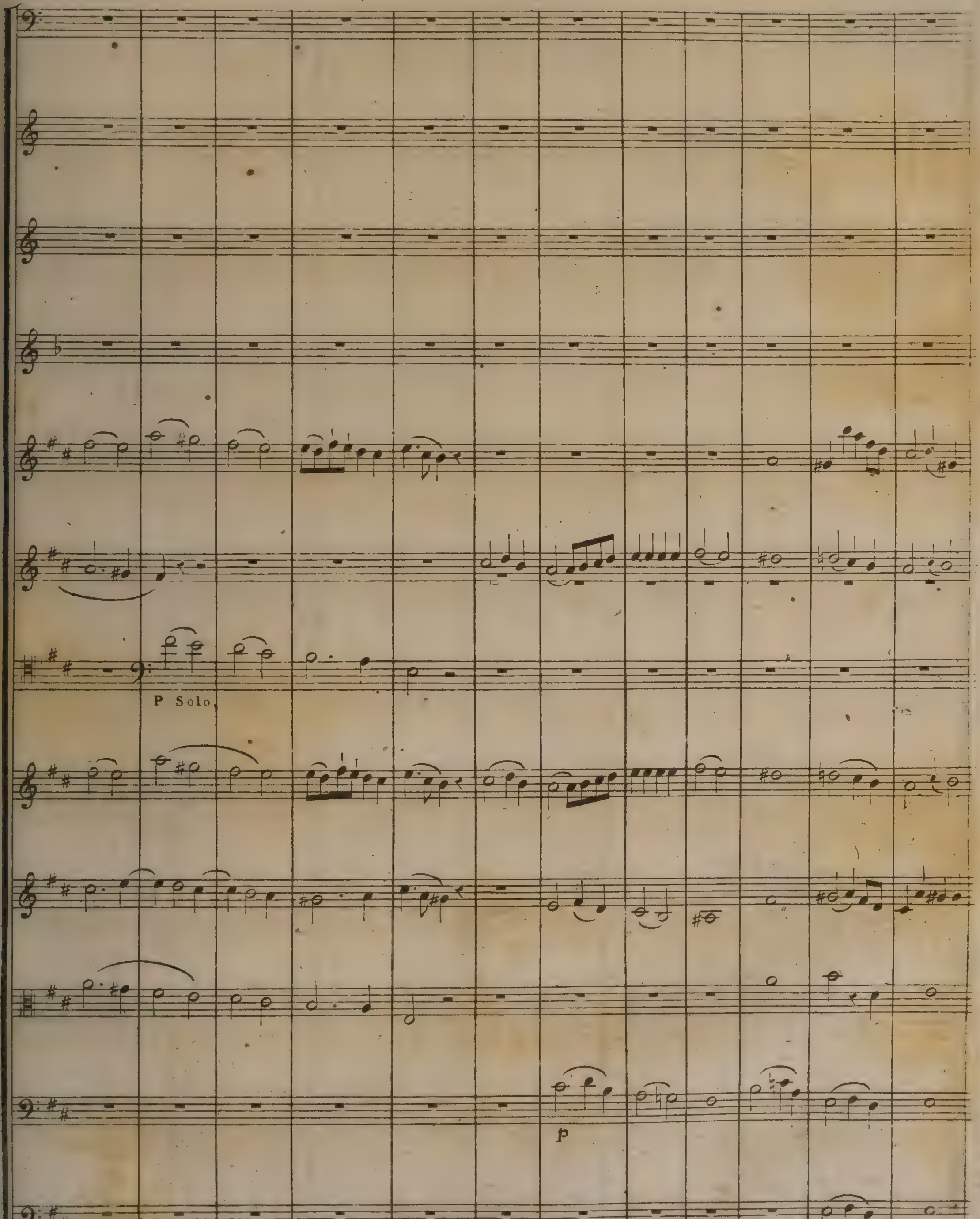


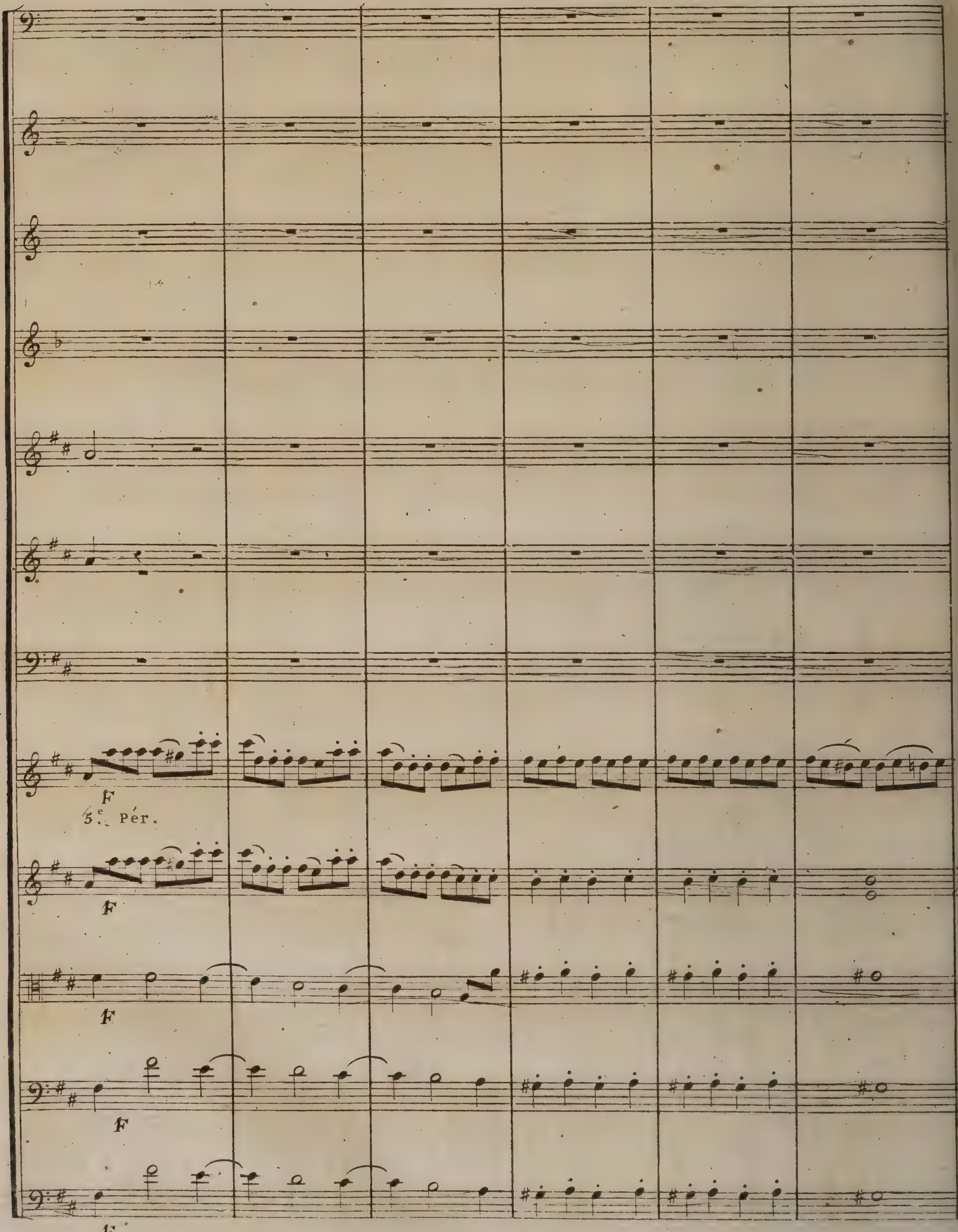

8e. Pér.

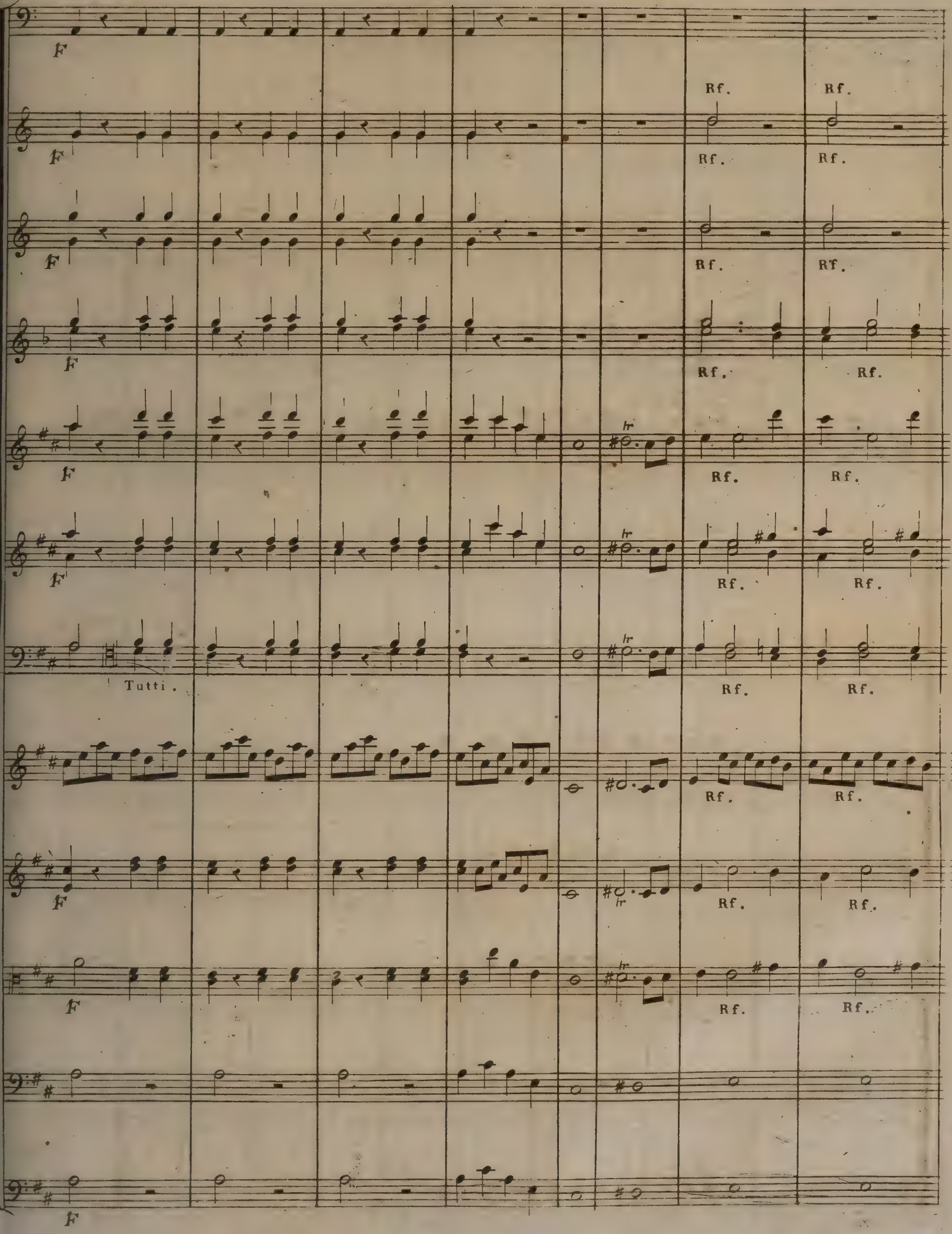


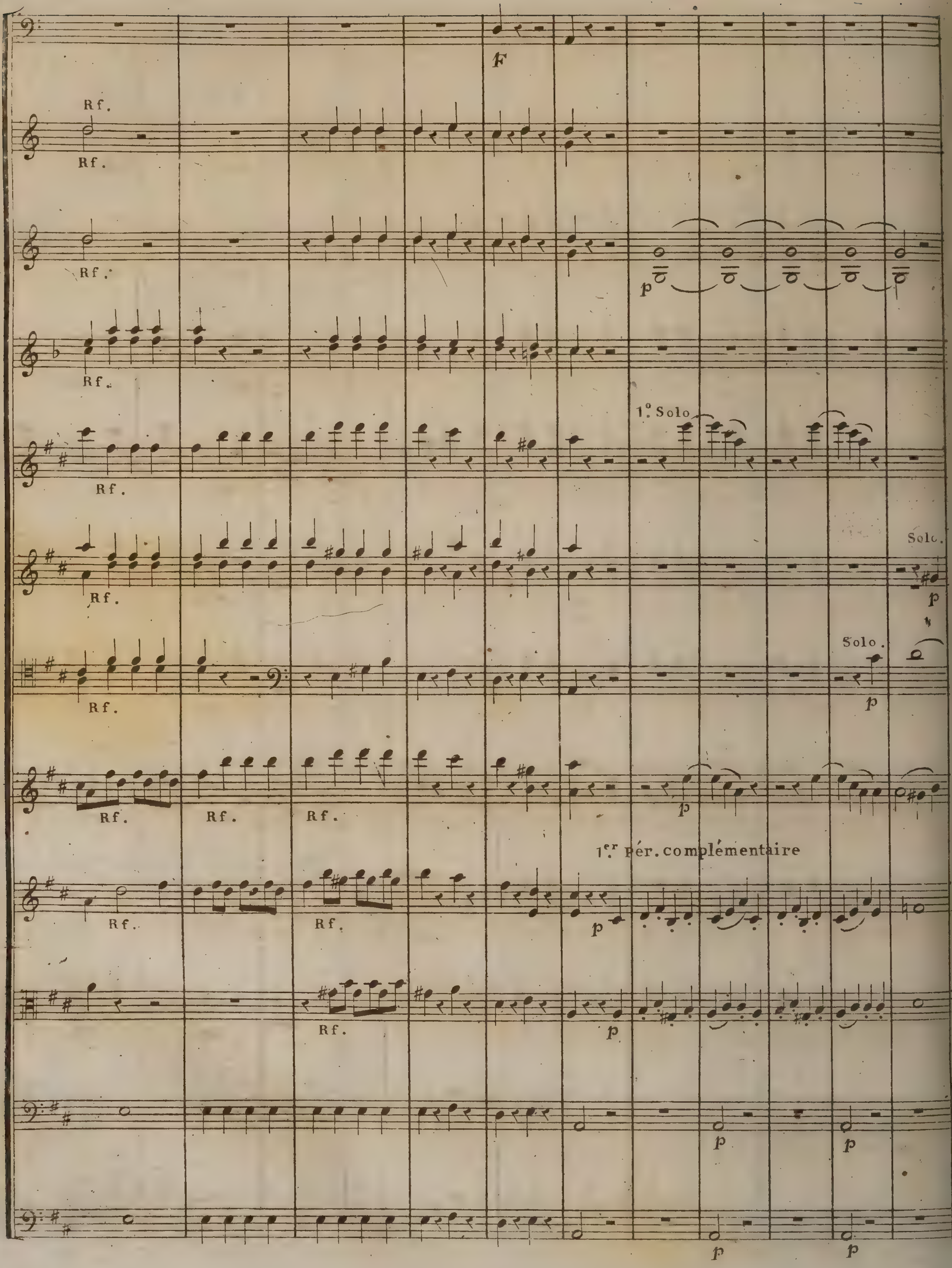


Repos de Dominante.

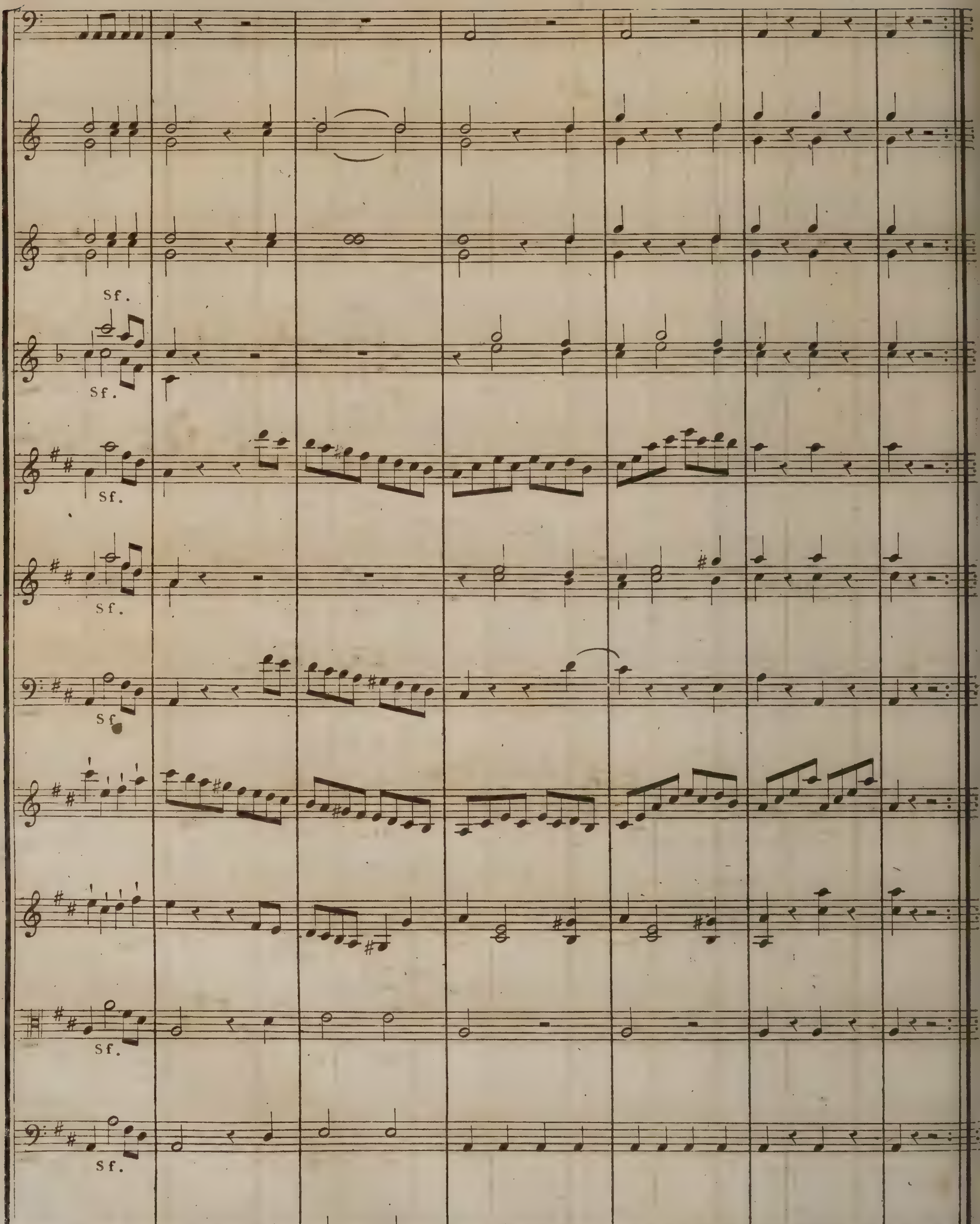

P Solo
p

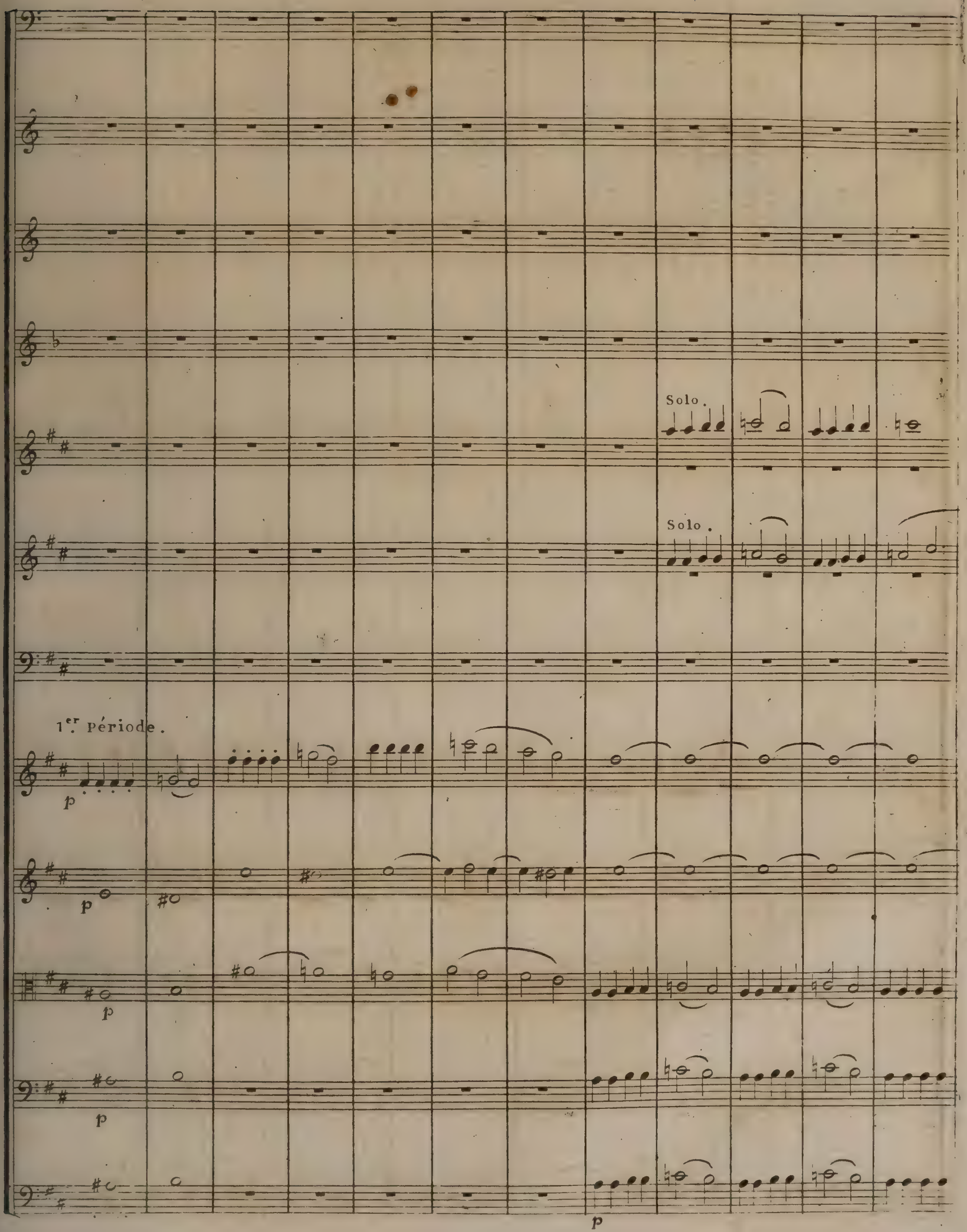

F
5.e Pér.
F
F
F
F

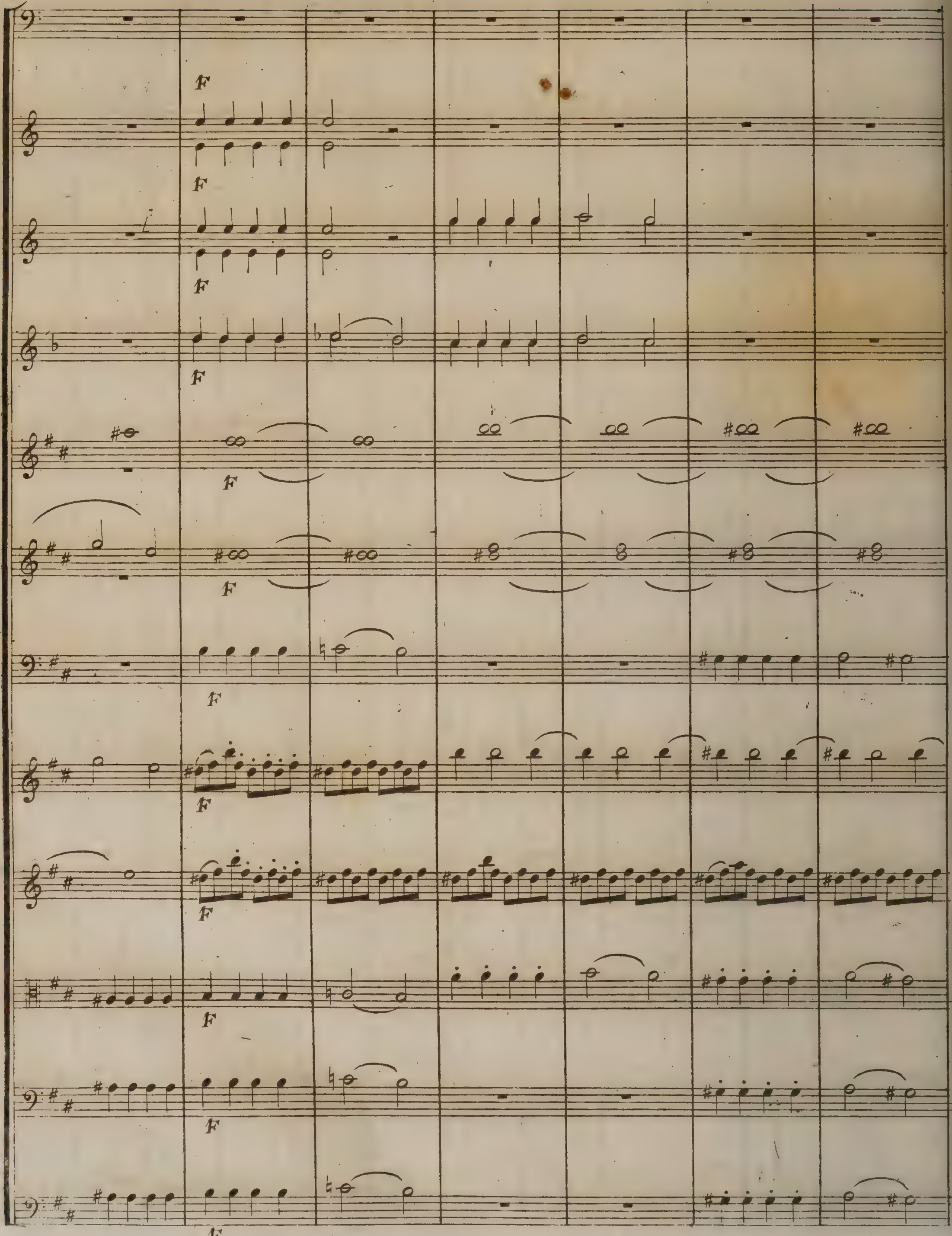

F
Rf.
Tutti.


F
Rf.
1.º Solo
Solo.
1.er Pér. complémentaire
p

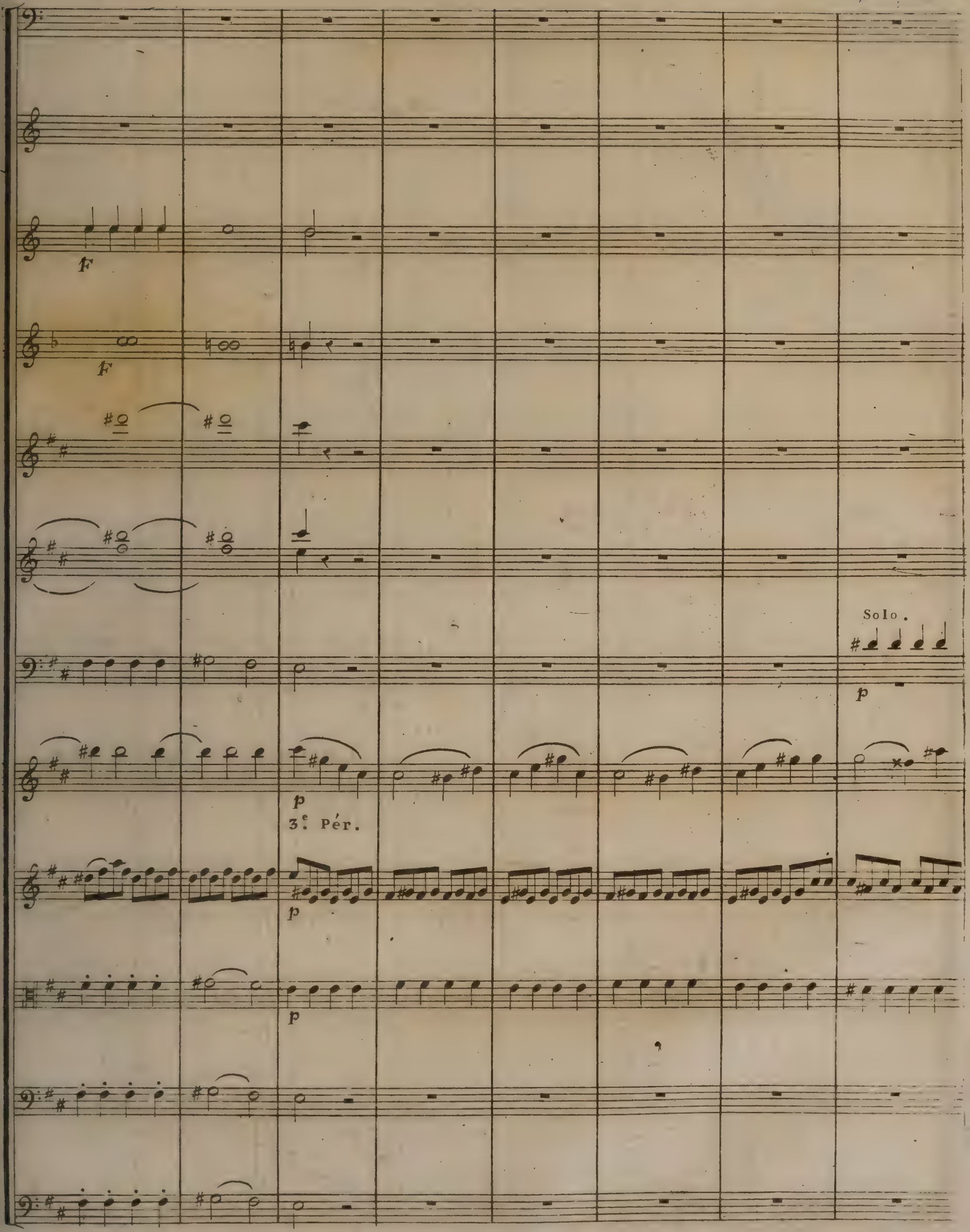
F
F
F
F
Tutti.
Tutti.
Sf.
2º compl.

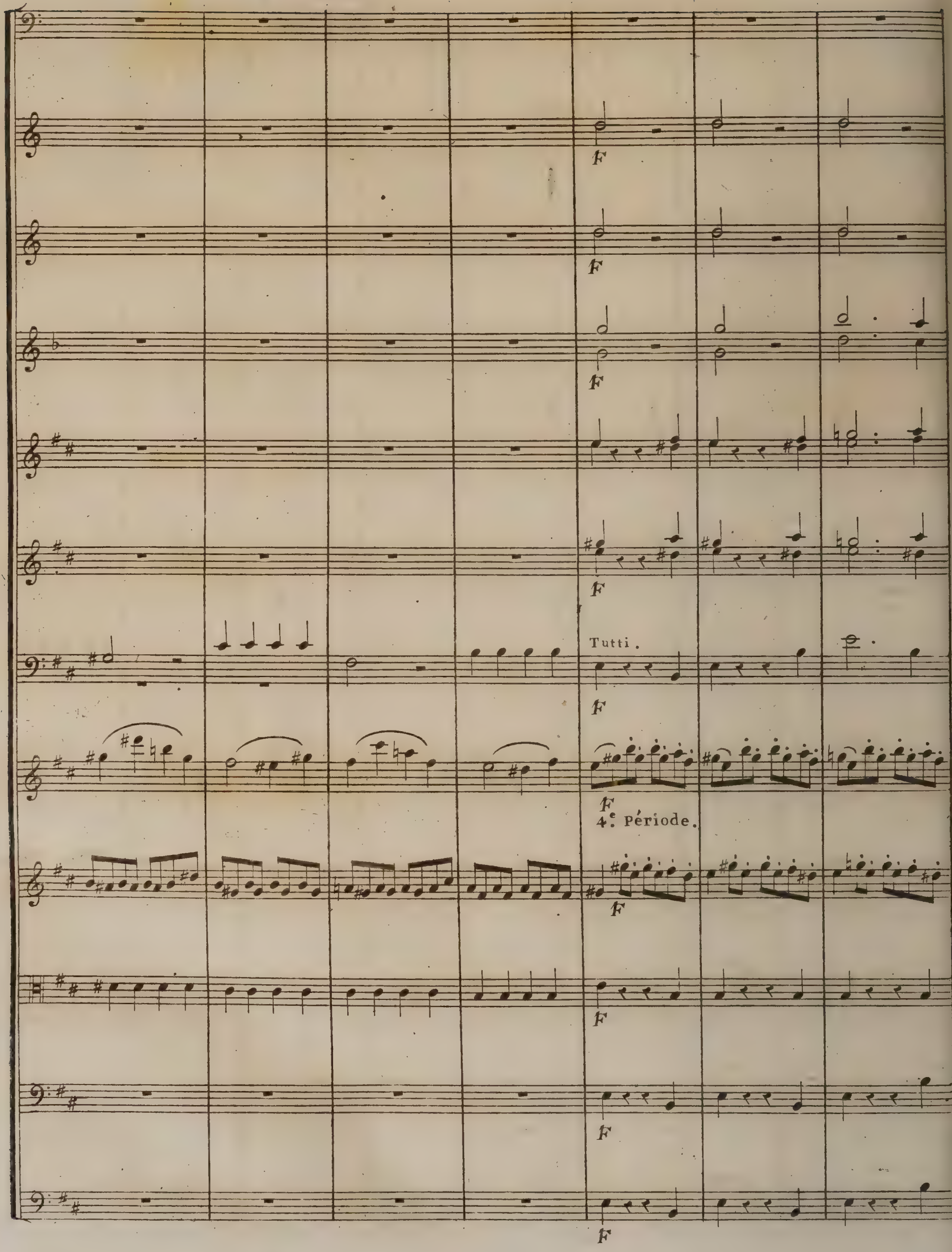

Sf.
Sf.
Sf.
Sf.
Sf.
Sf.
Sf.
Sf.
Sf.

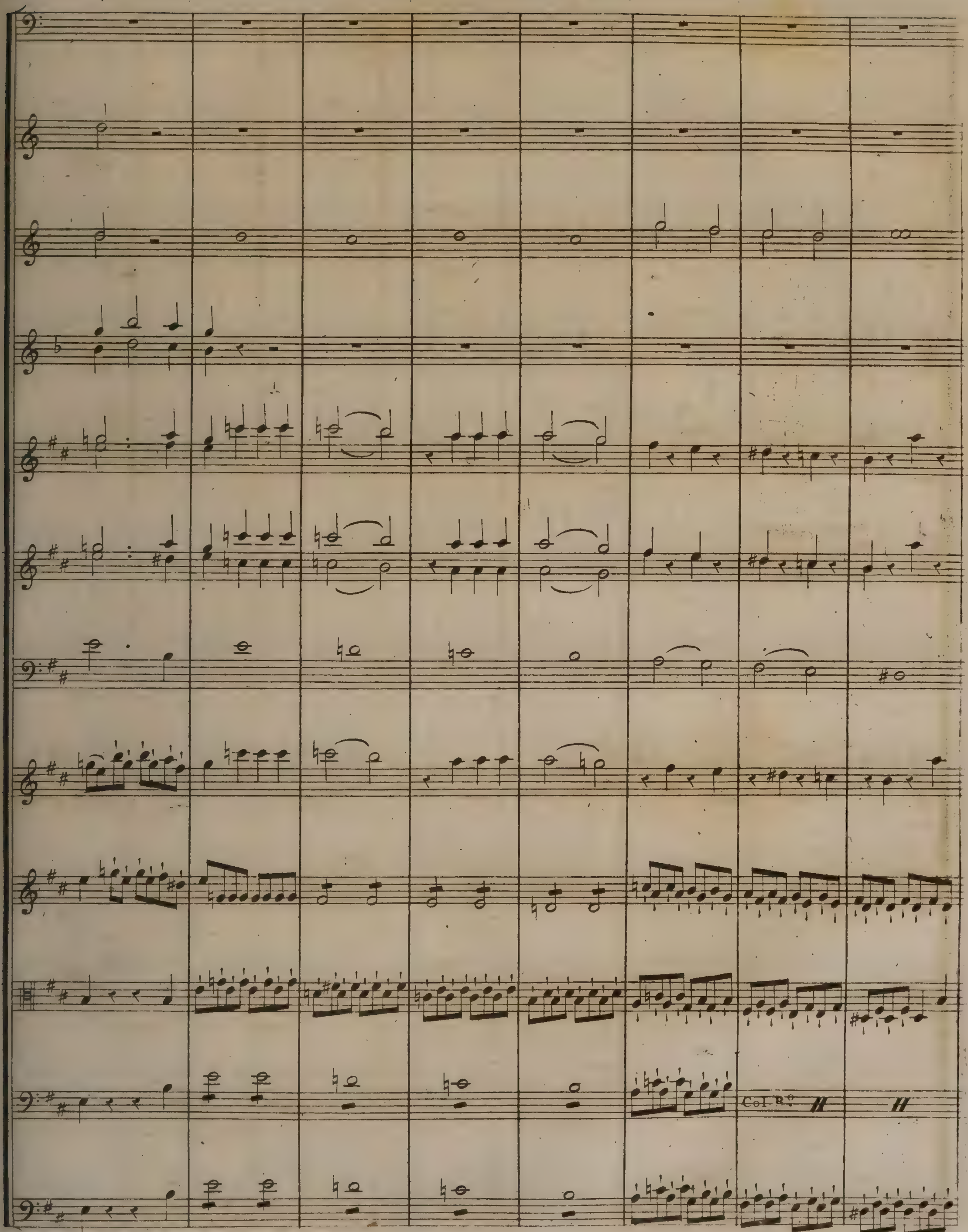

Solo.
Solo.
1.er Période.
p
p
p
p
p

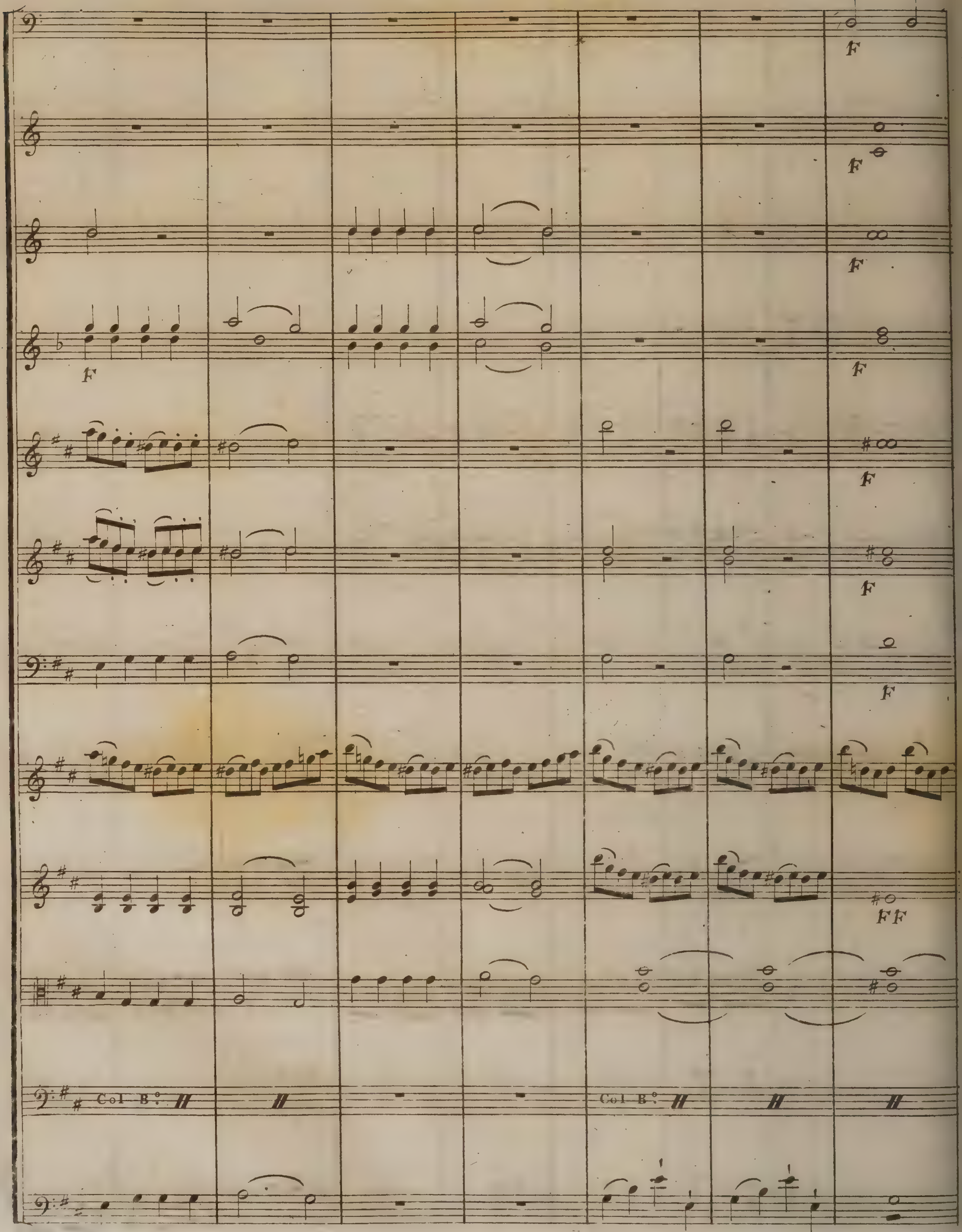


2e. Période.

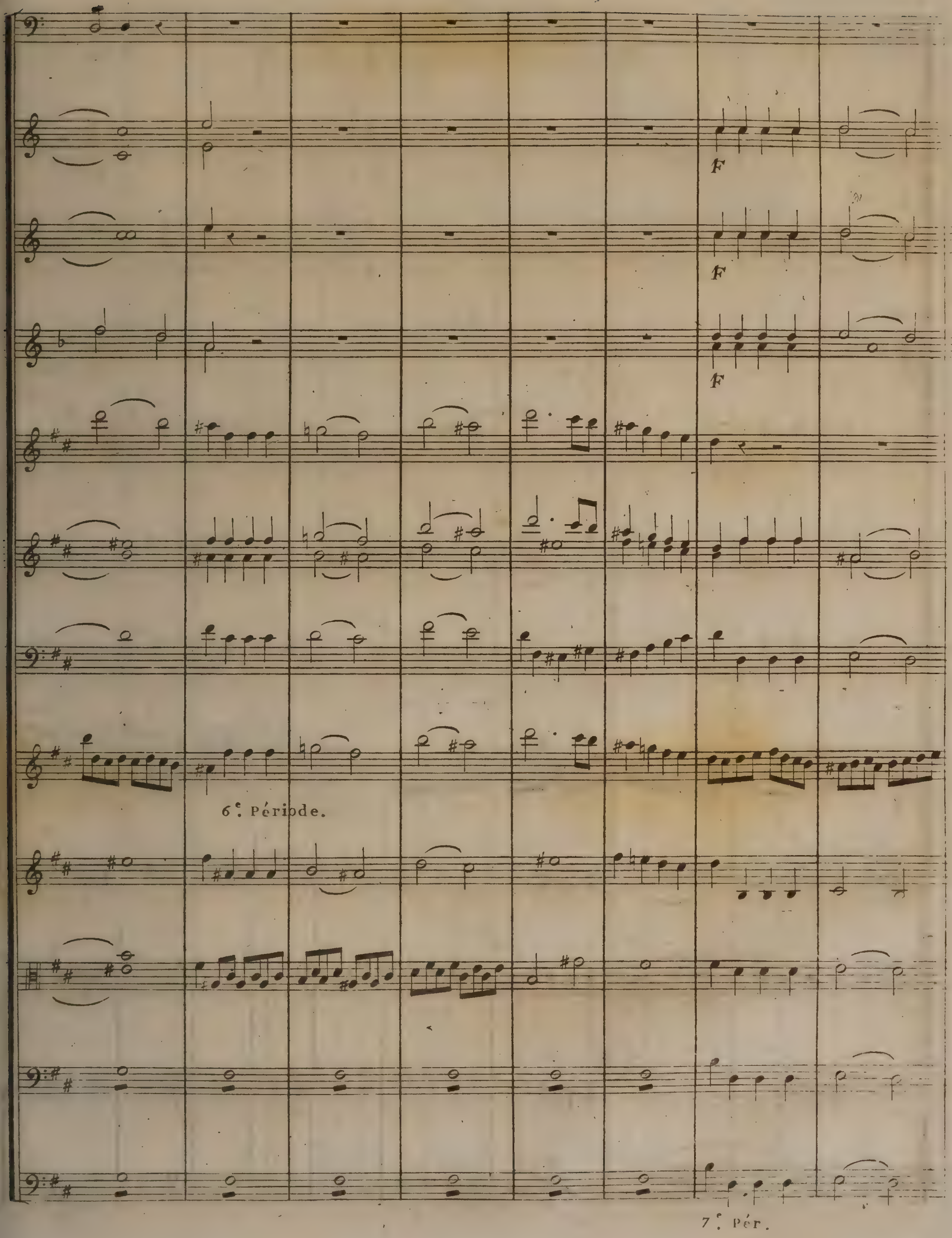

F
F
Solo.
p
p
3e Pér.
p
p

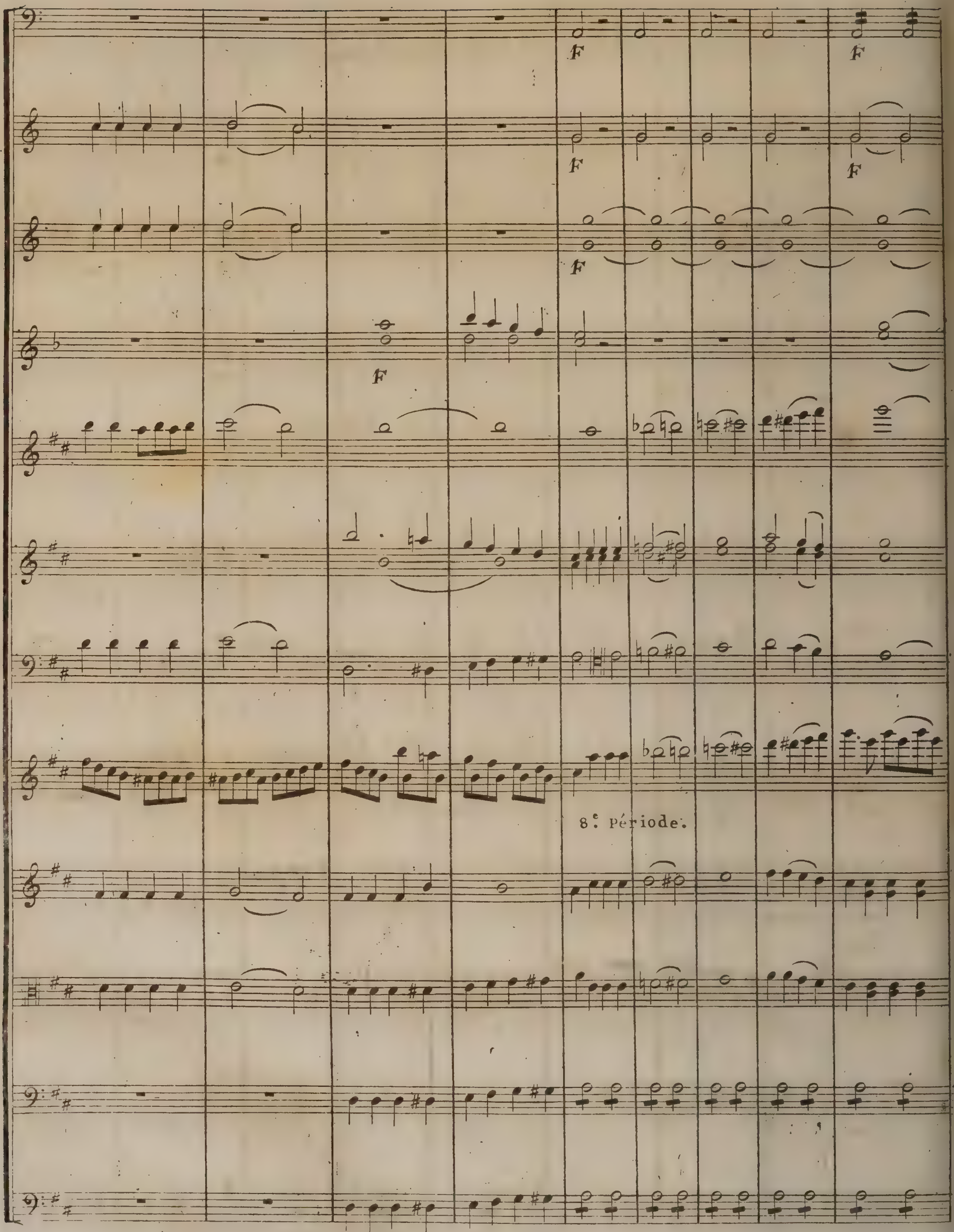

F
F
F
F
Tutti.
F
F
4.e Période.
F
F
F
F

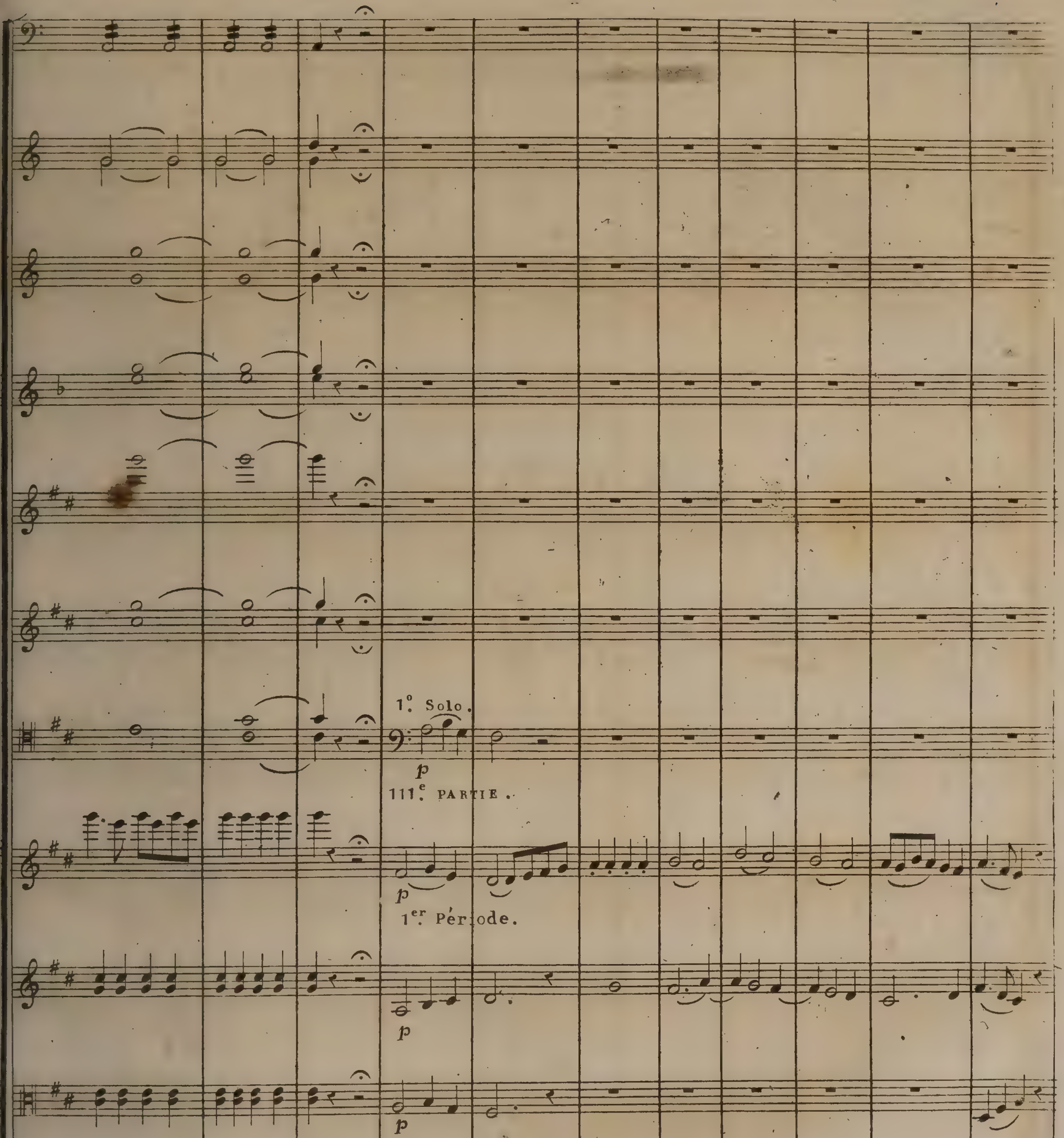

Col B°.

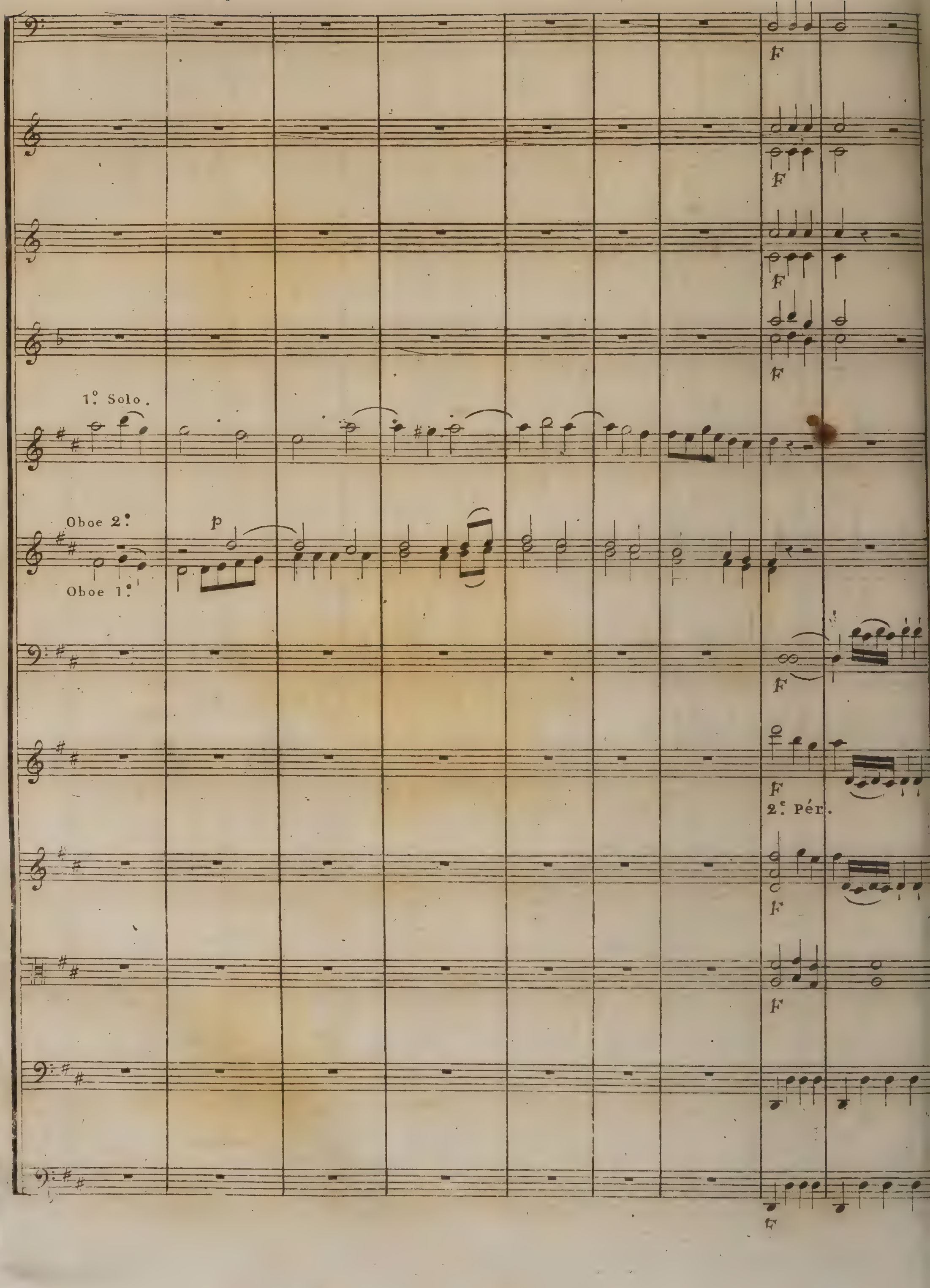


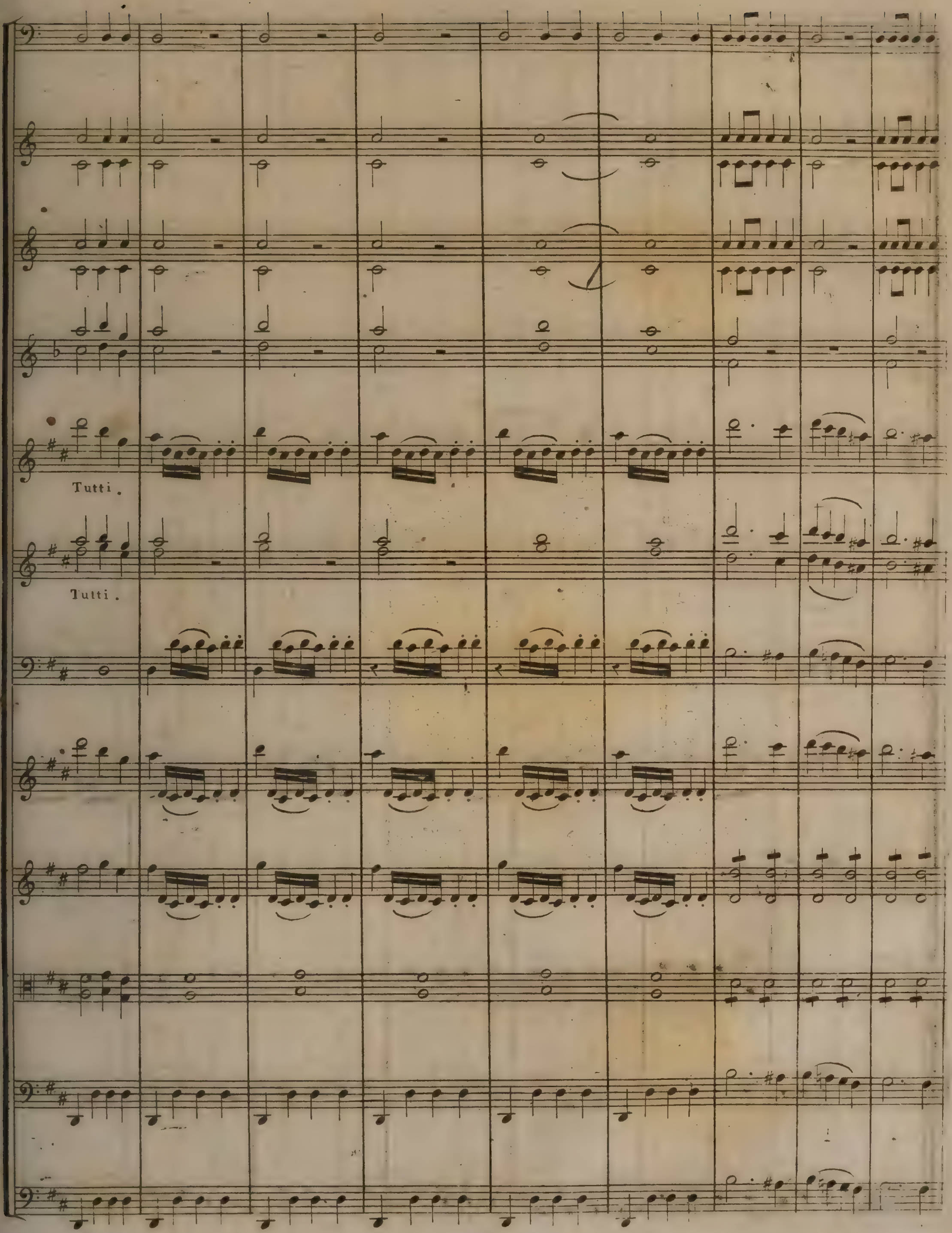
5e Période.

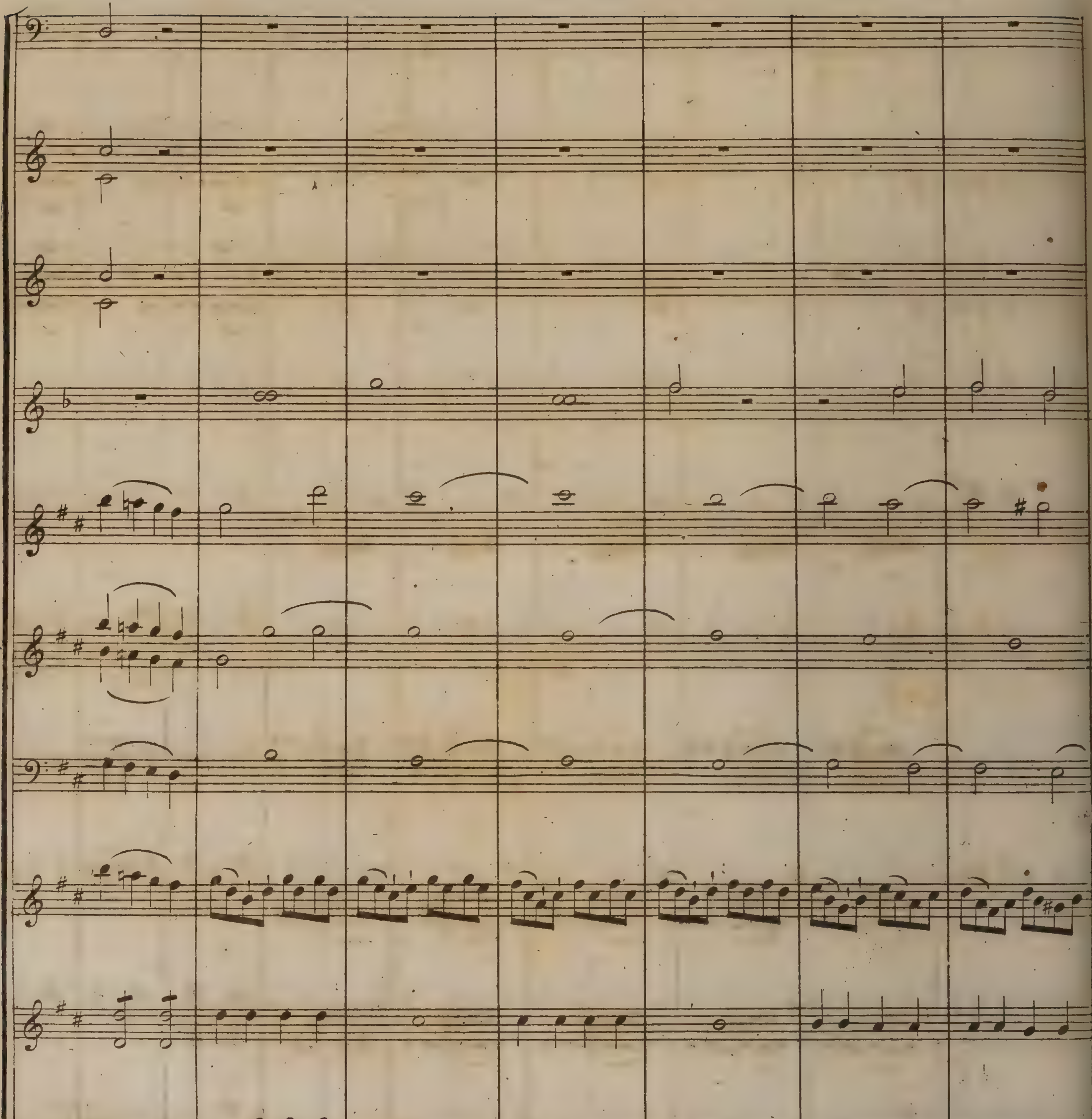

F
F
F
6e. Période.
7e. Pér.

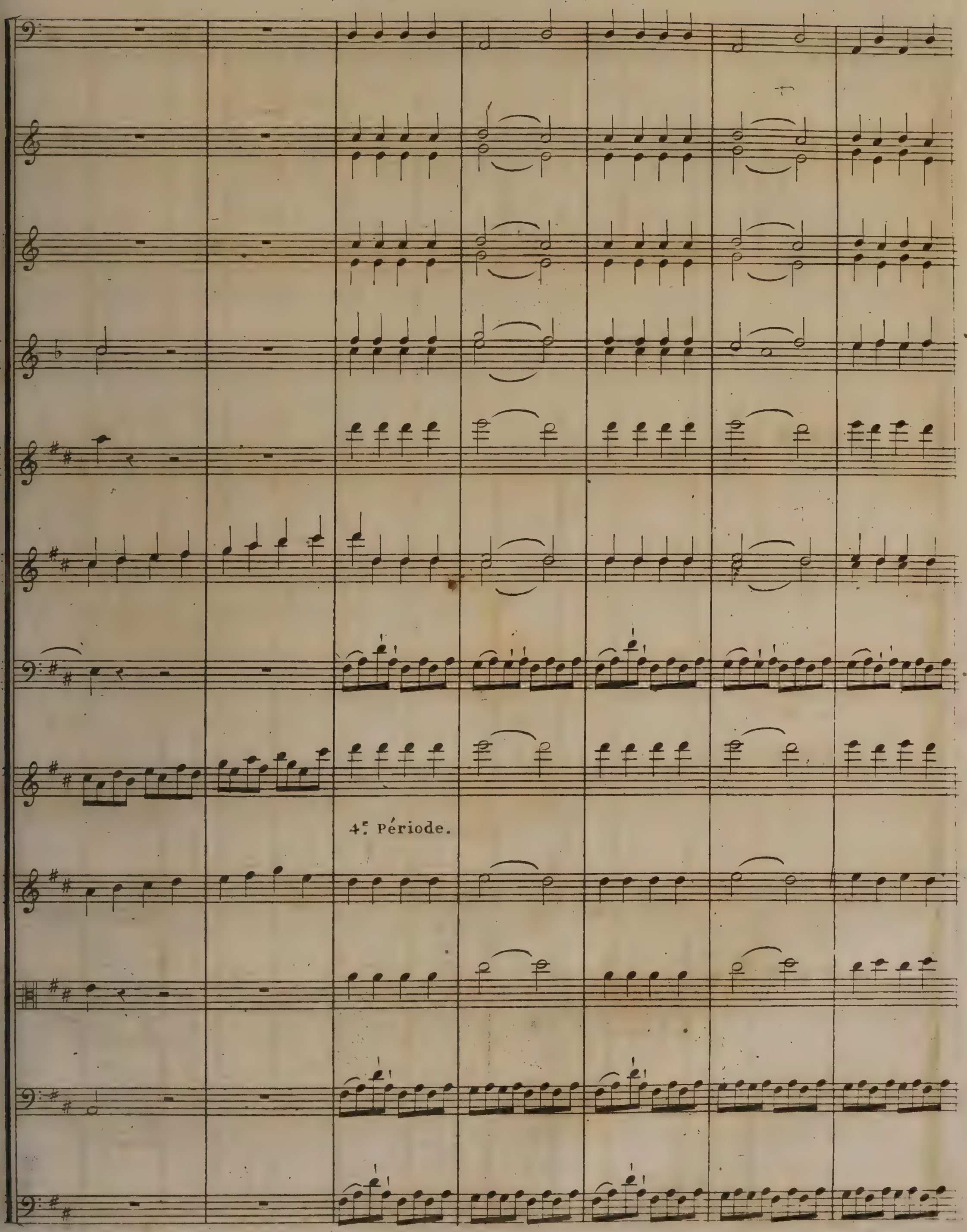

F
8e Période.

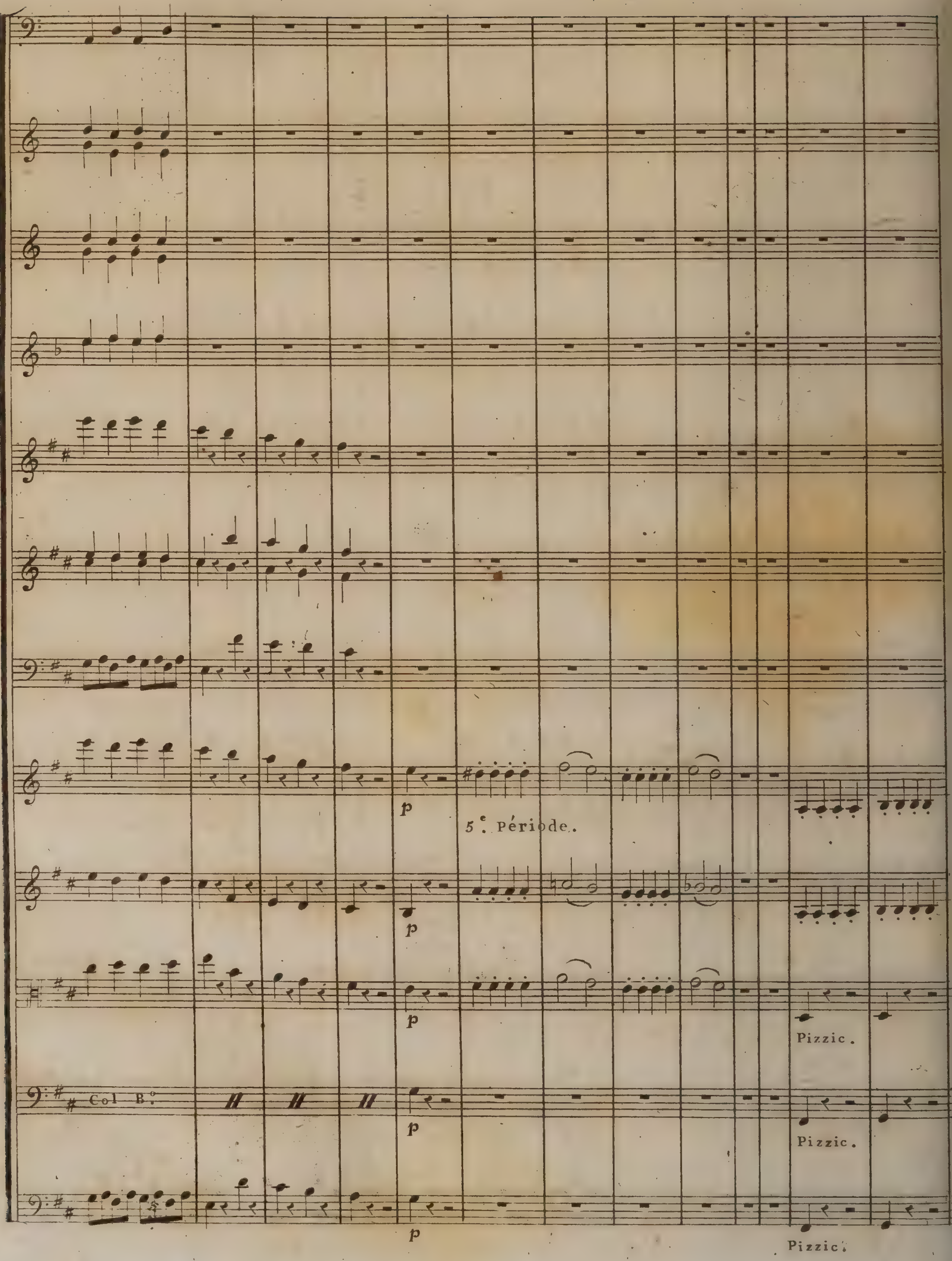

1º Solo.
p
111e PARTIE.
p
1er Période.
p
p
p
p
p
p

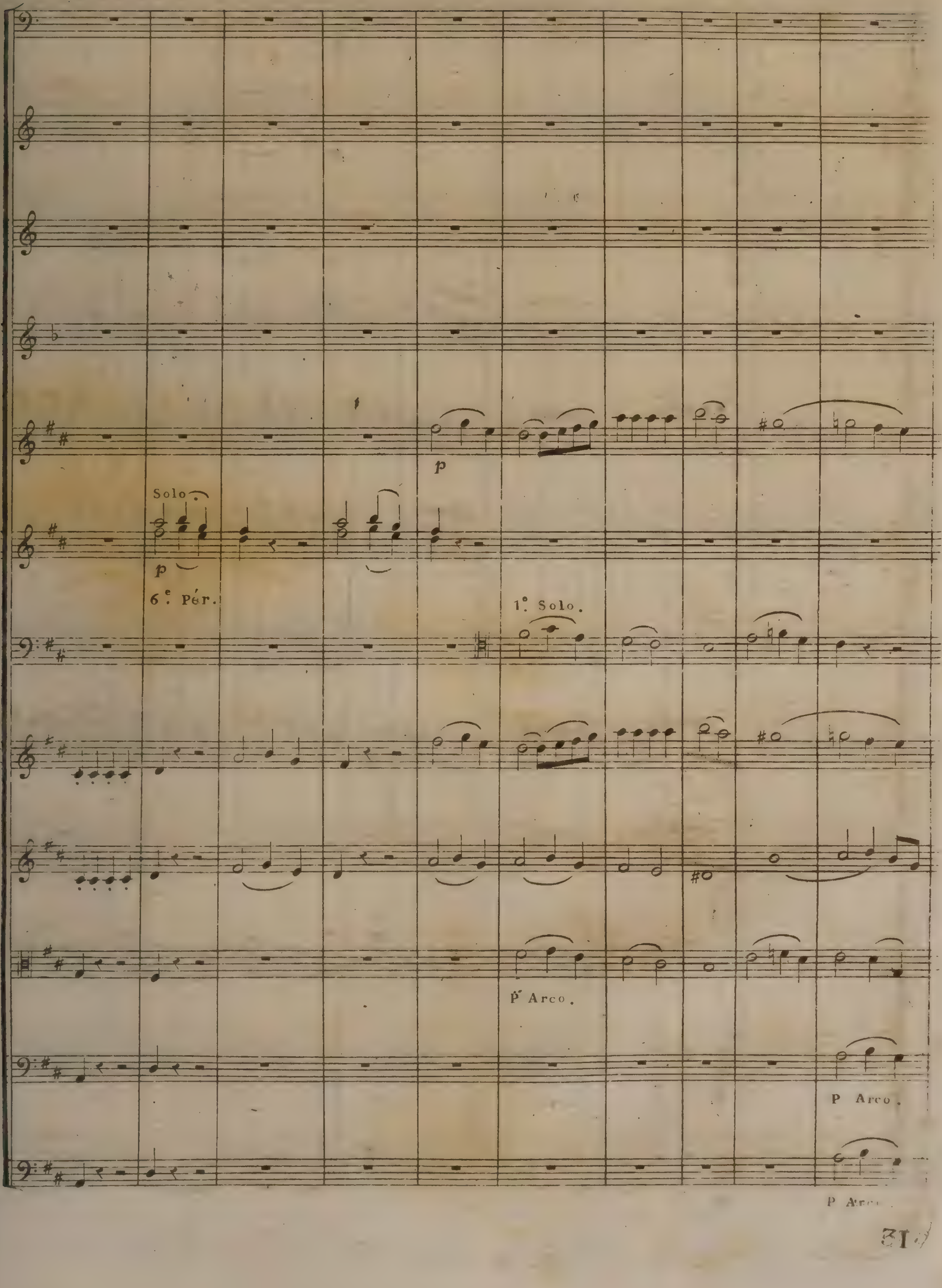

1.° Solo.
Oboe 2.°
Oboe 1.°
p
F
2.e Pér.

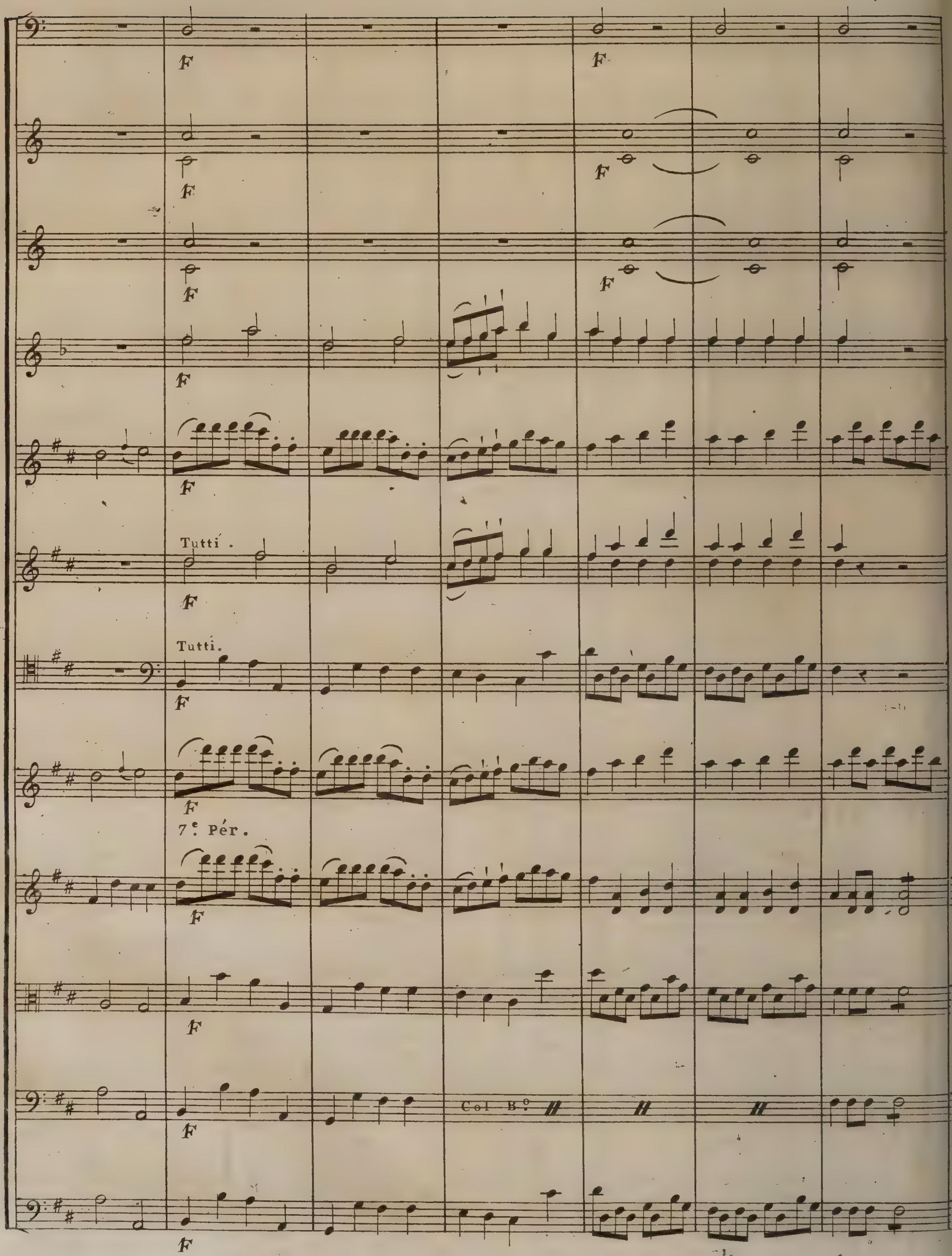

Tutti.
Tutti.

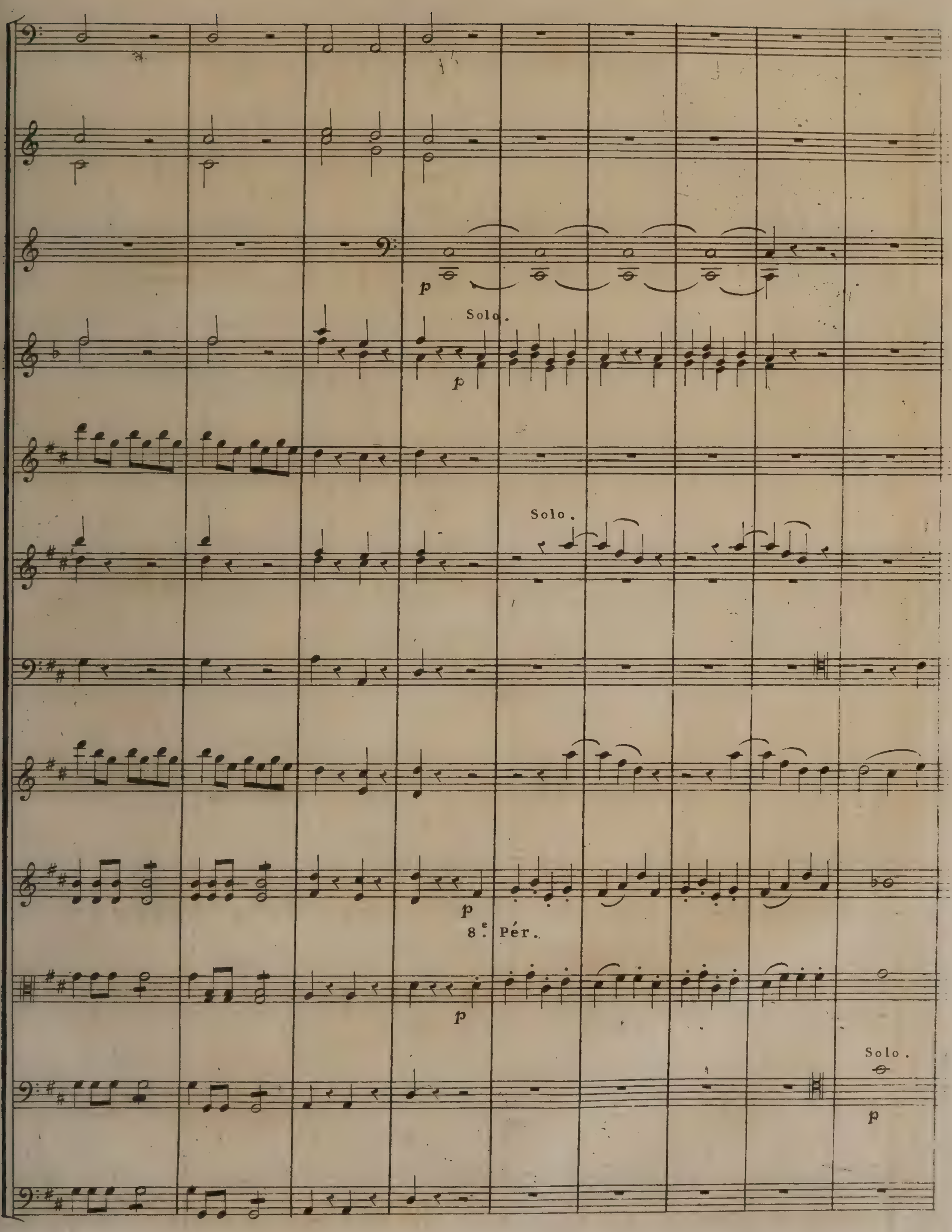


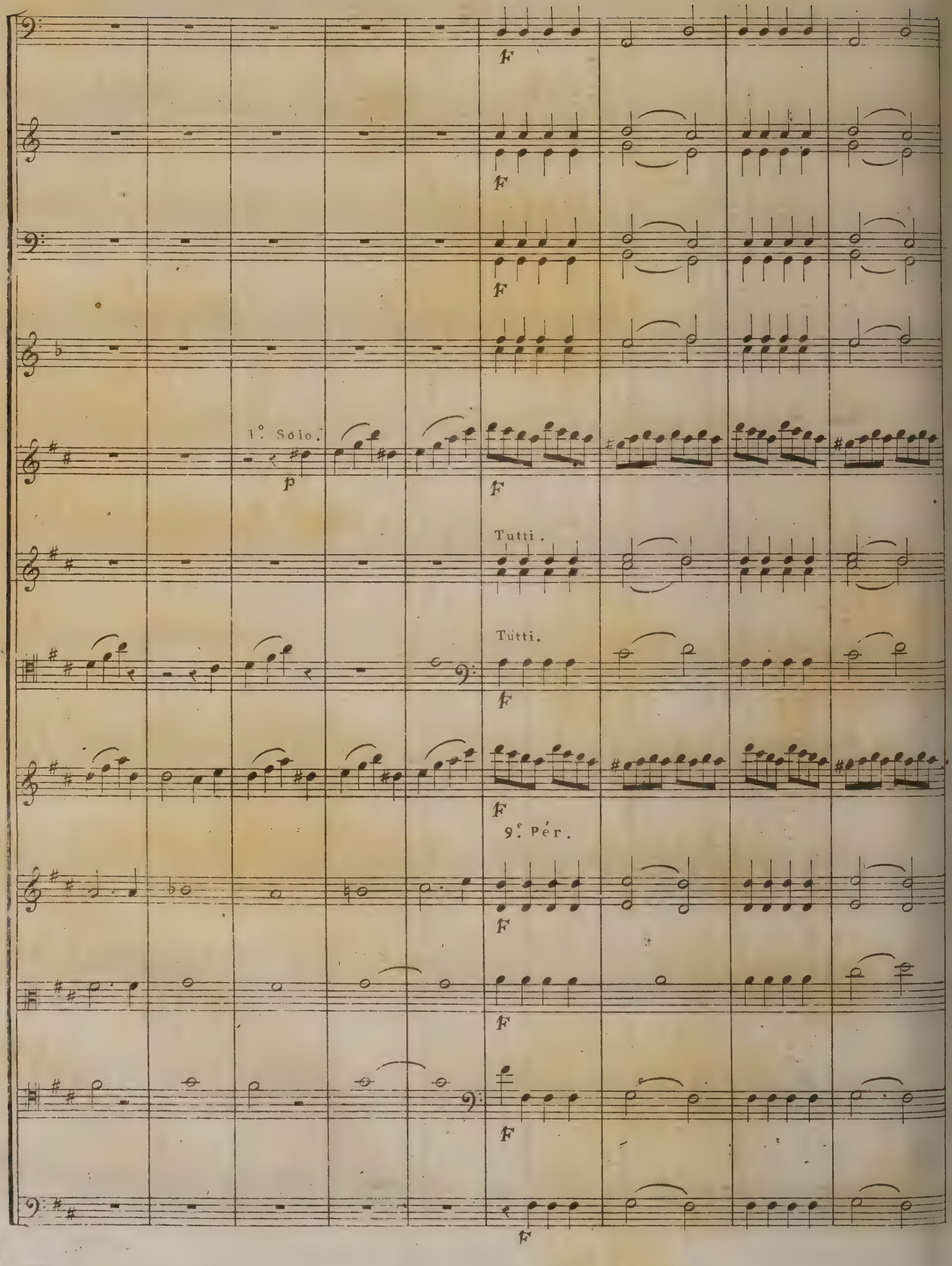

4e. Période.


Col B.°
5.e Période.
p
Pizzic.

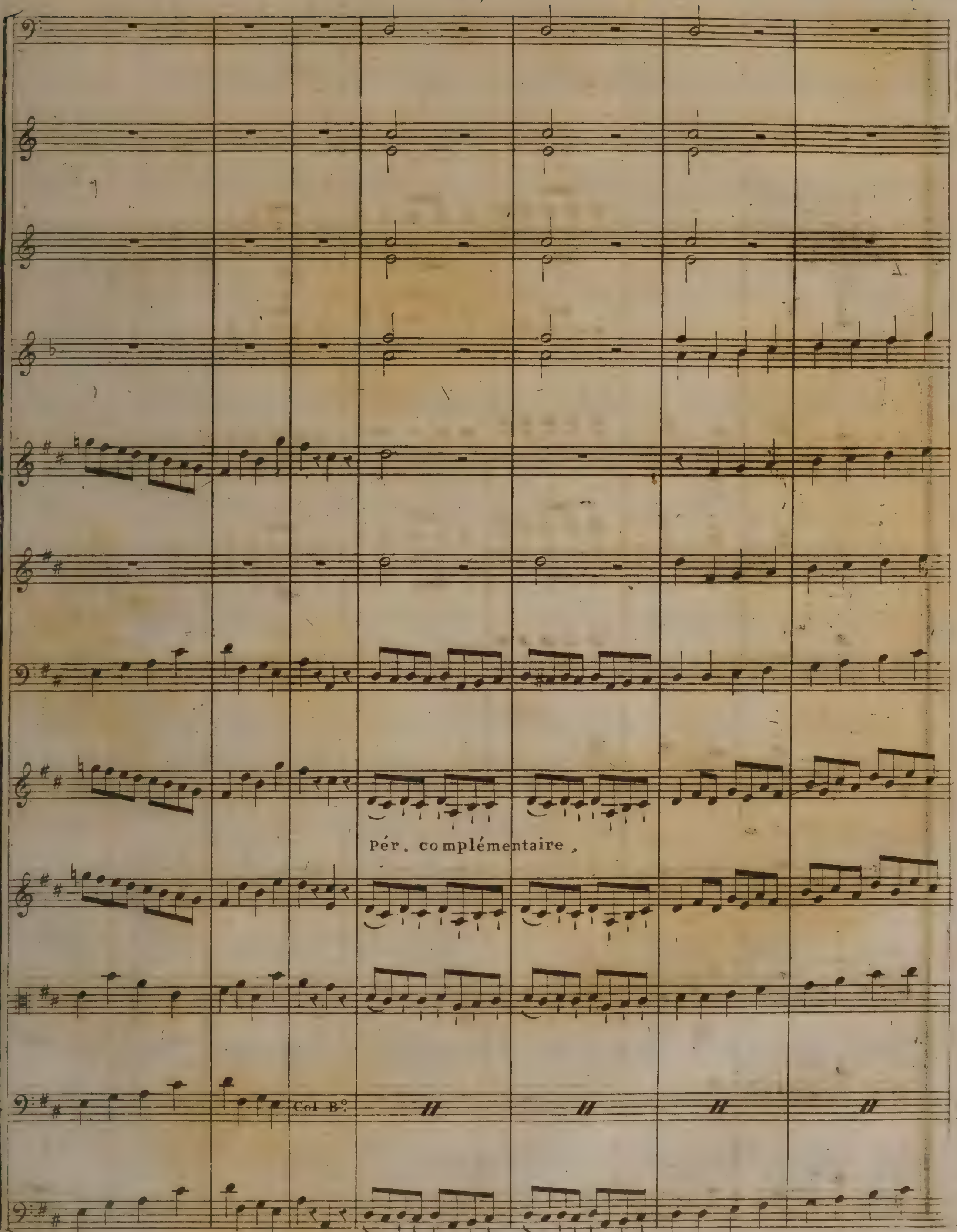

Solo
p
6e Pér.
p
1° Solo.
P Arco.
P Arco.
P Arco.

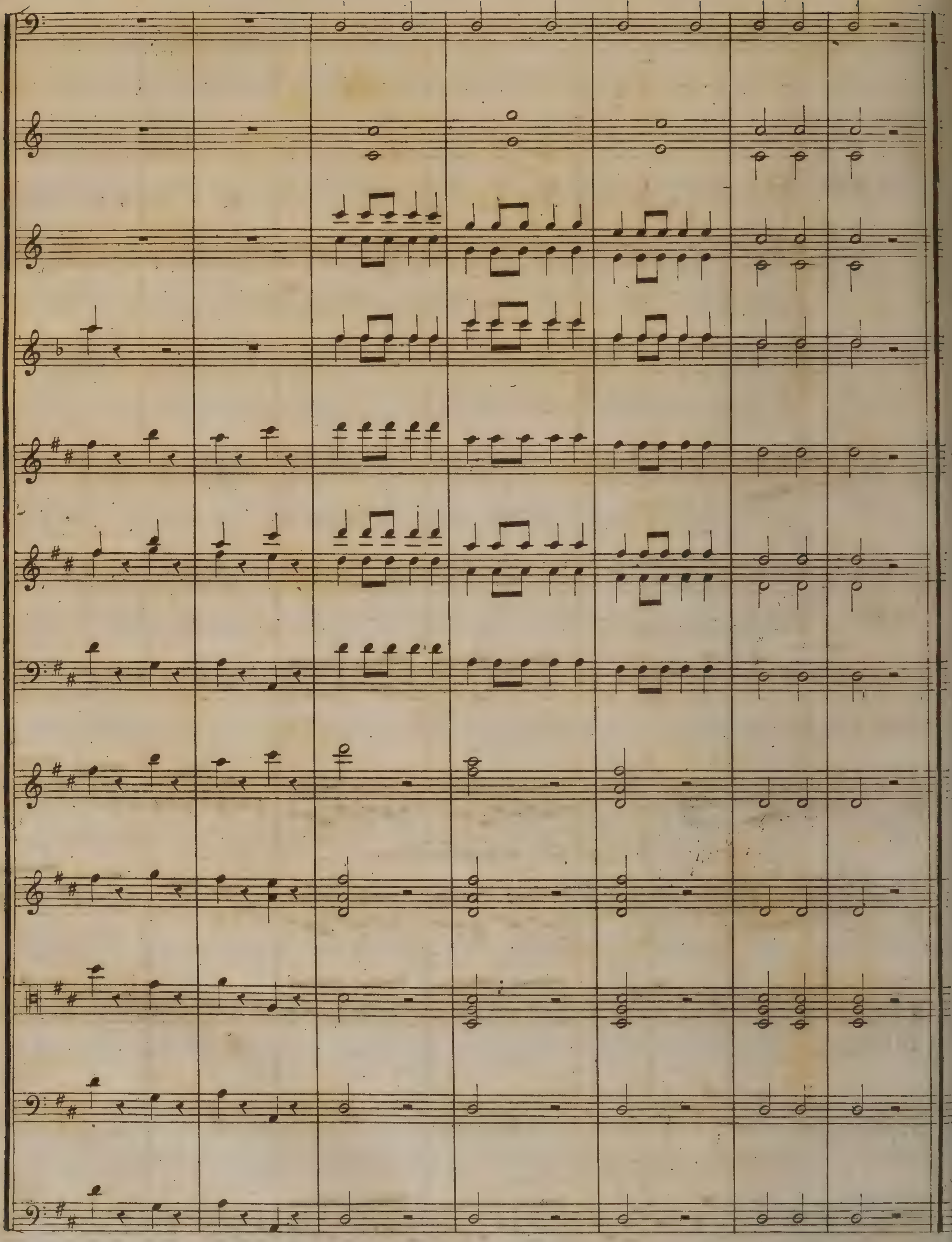

F
Tutti.
Tutti.
7e. Pér.
Col B°.


p
Solo.
p
Solo.
p
8e Pér.
p
Solo.
p

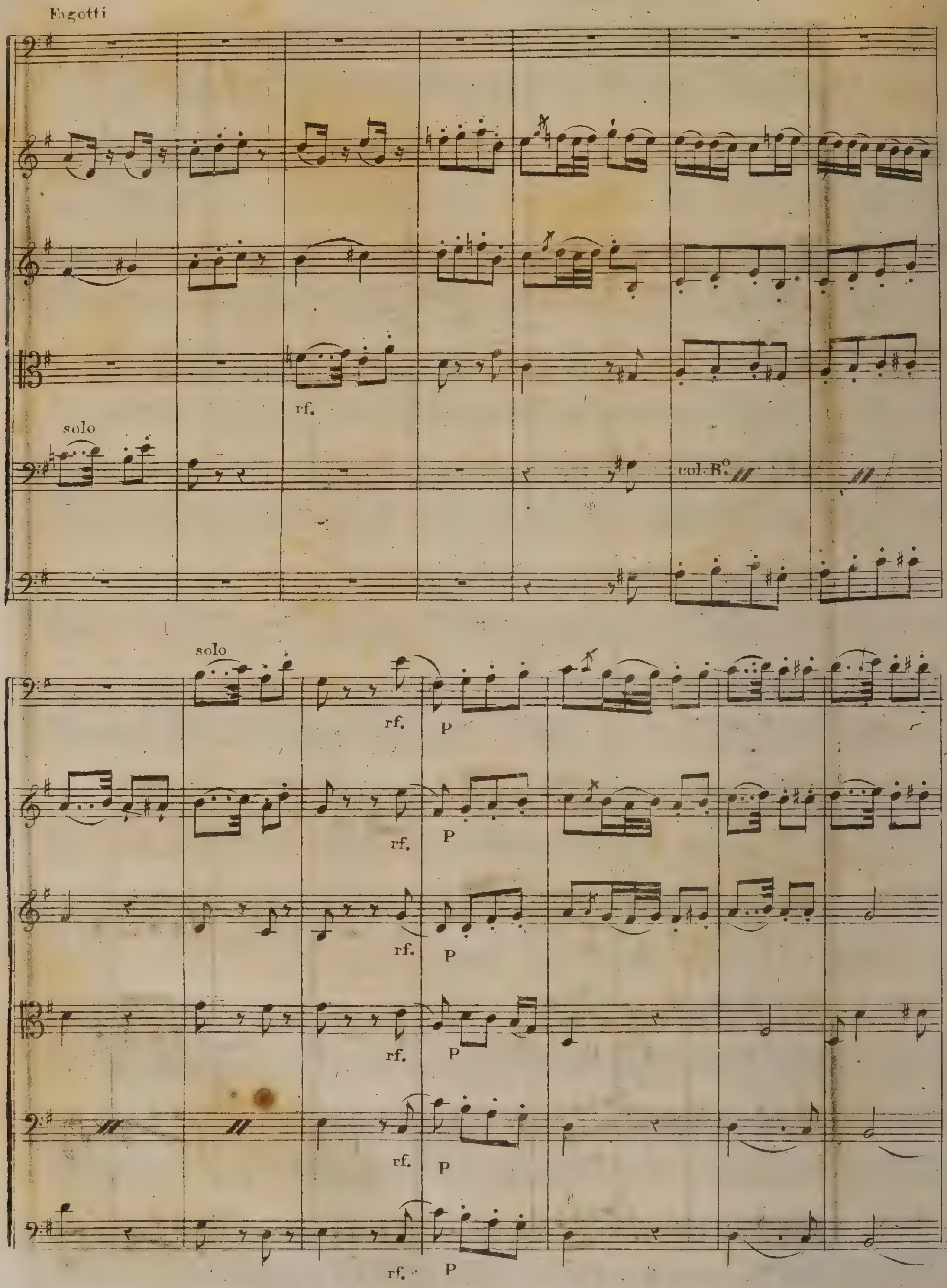


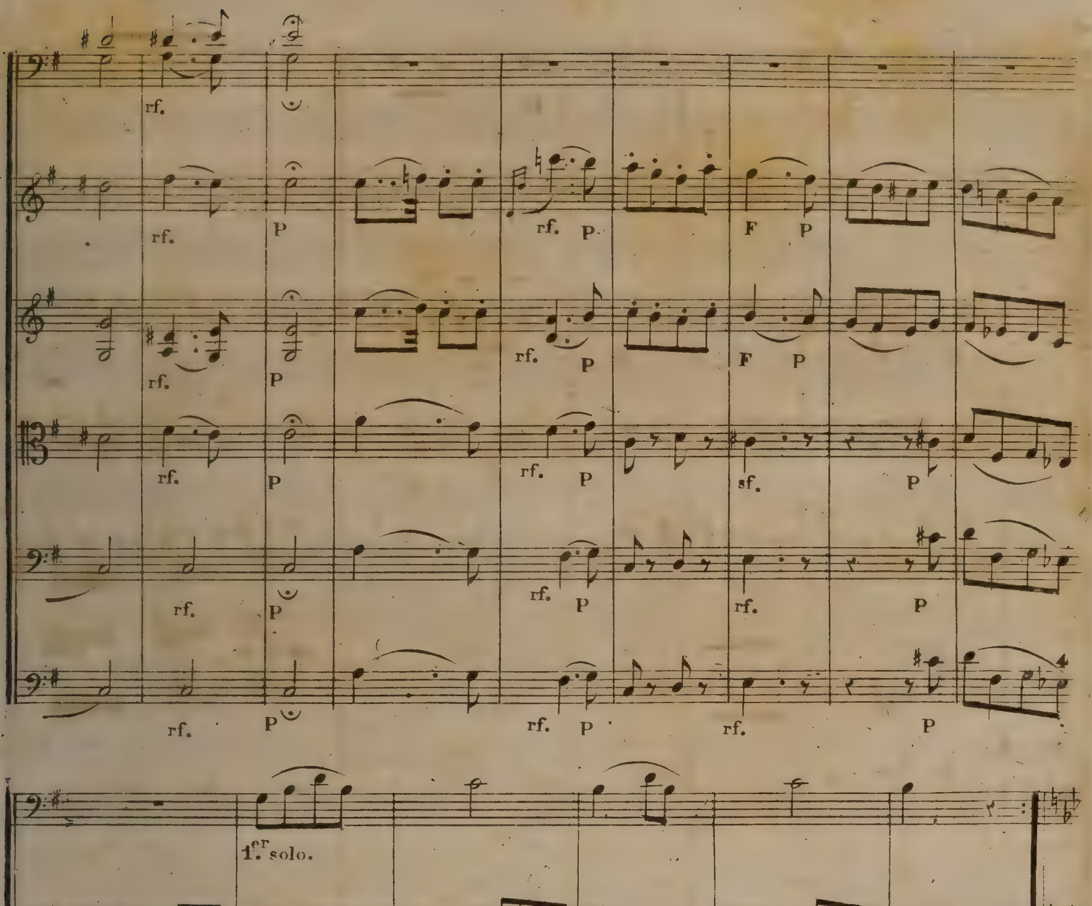
F
1°. Solo.
p
Tutti.
Tutti.
9.e Pér.

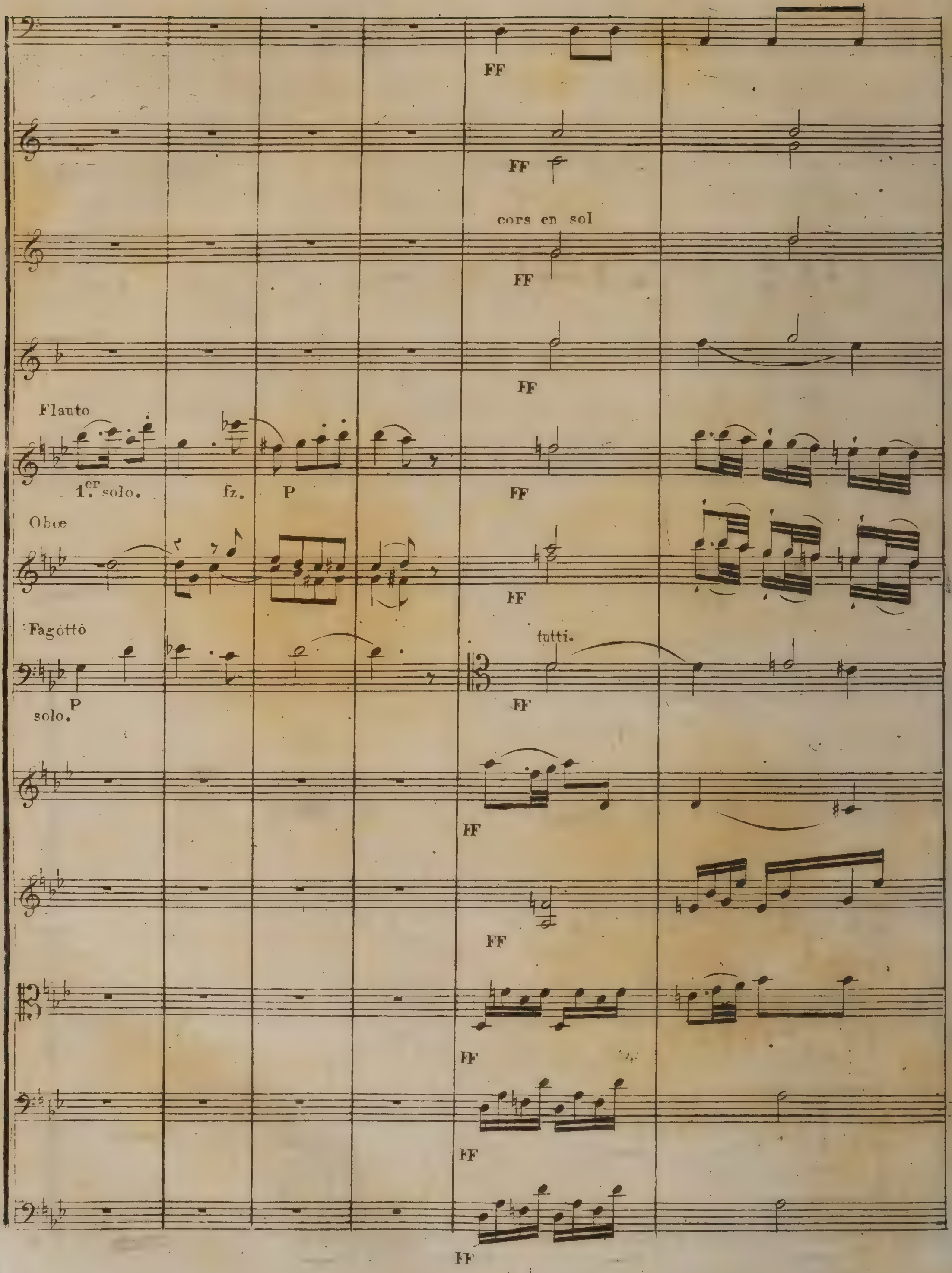

Pér. complémentaire ,
Col B°.

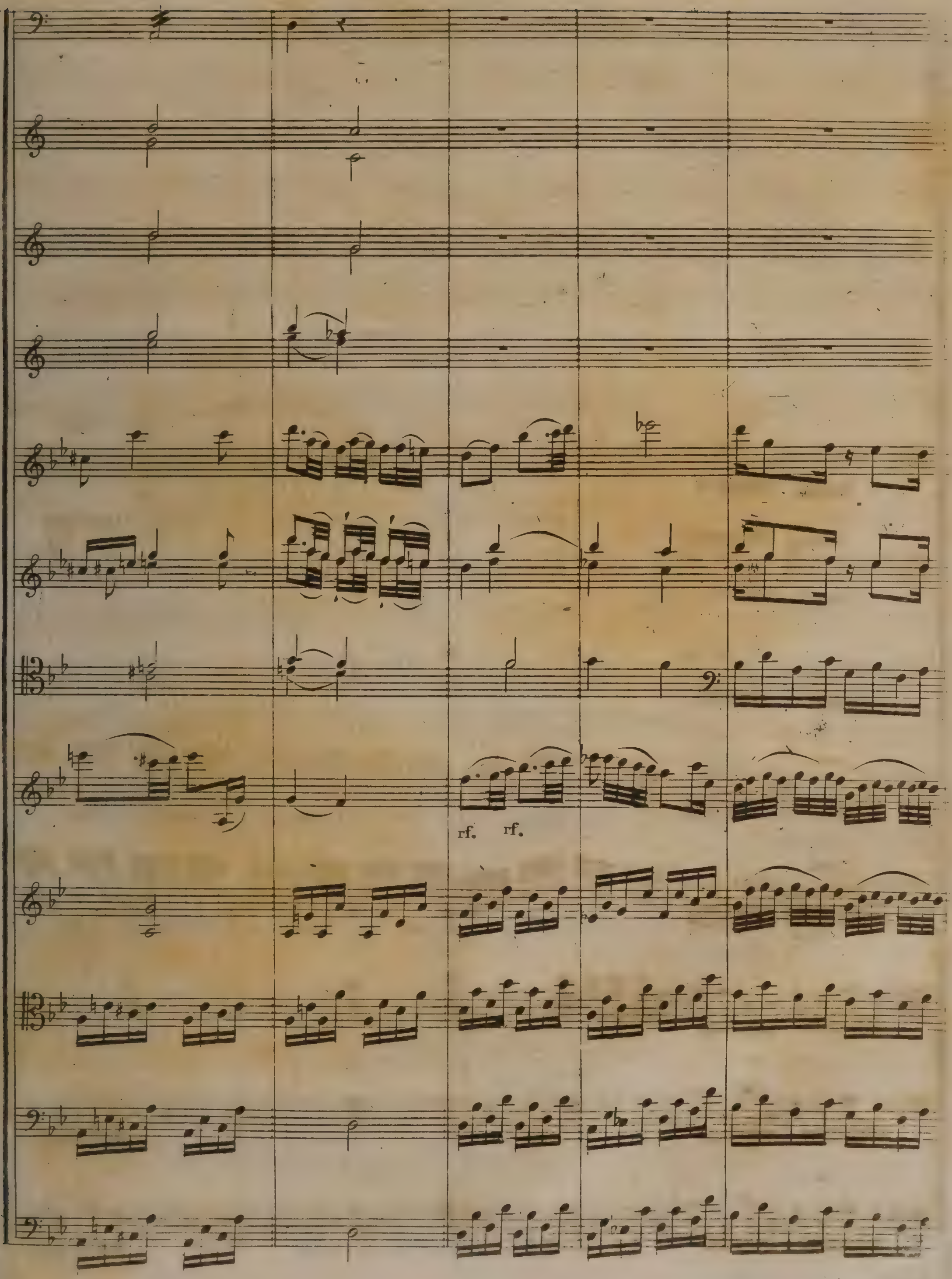


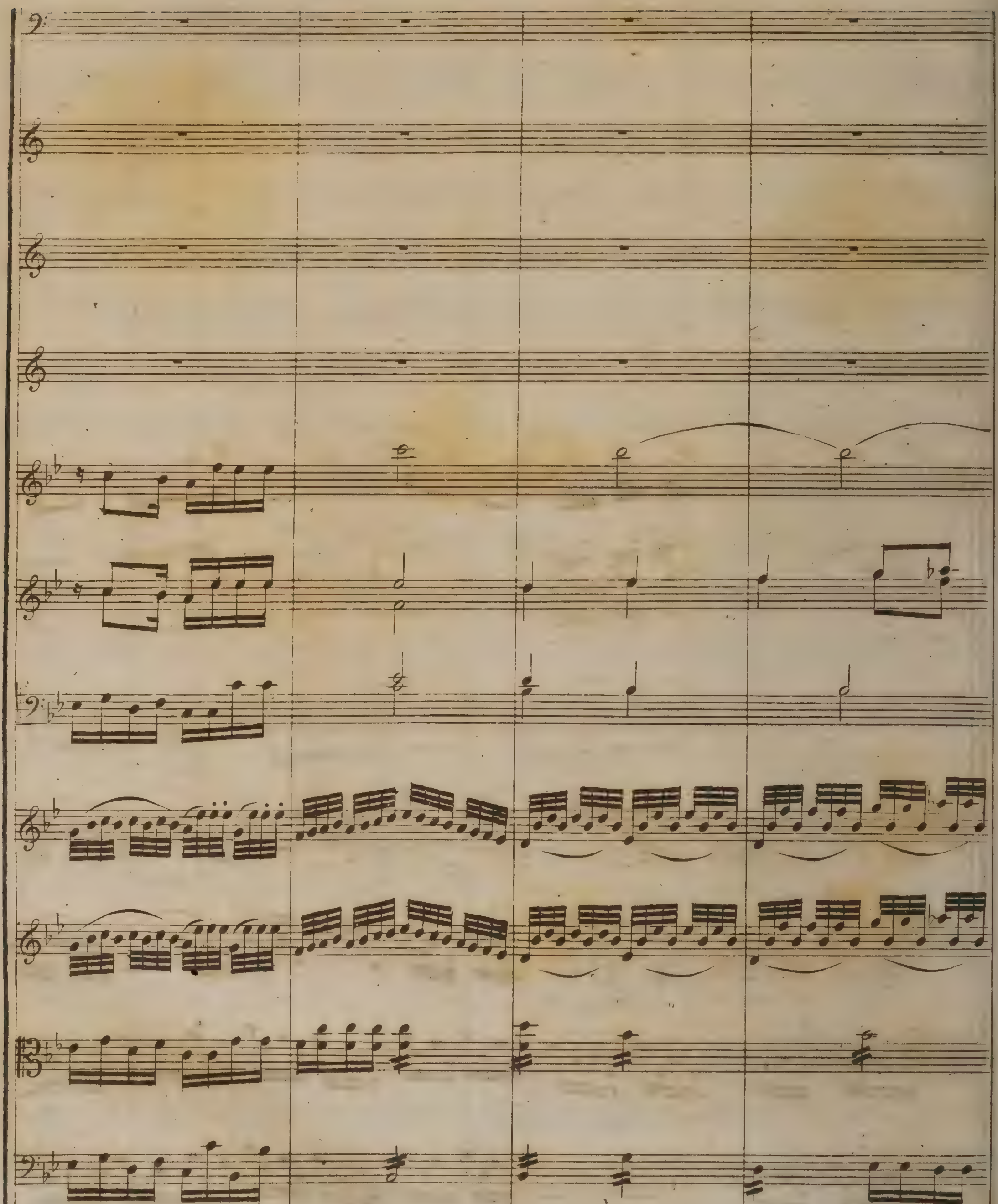
Andante de la symphonie d'Haydn.

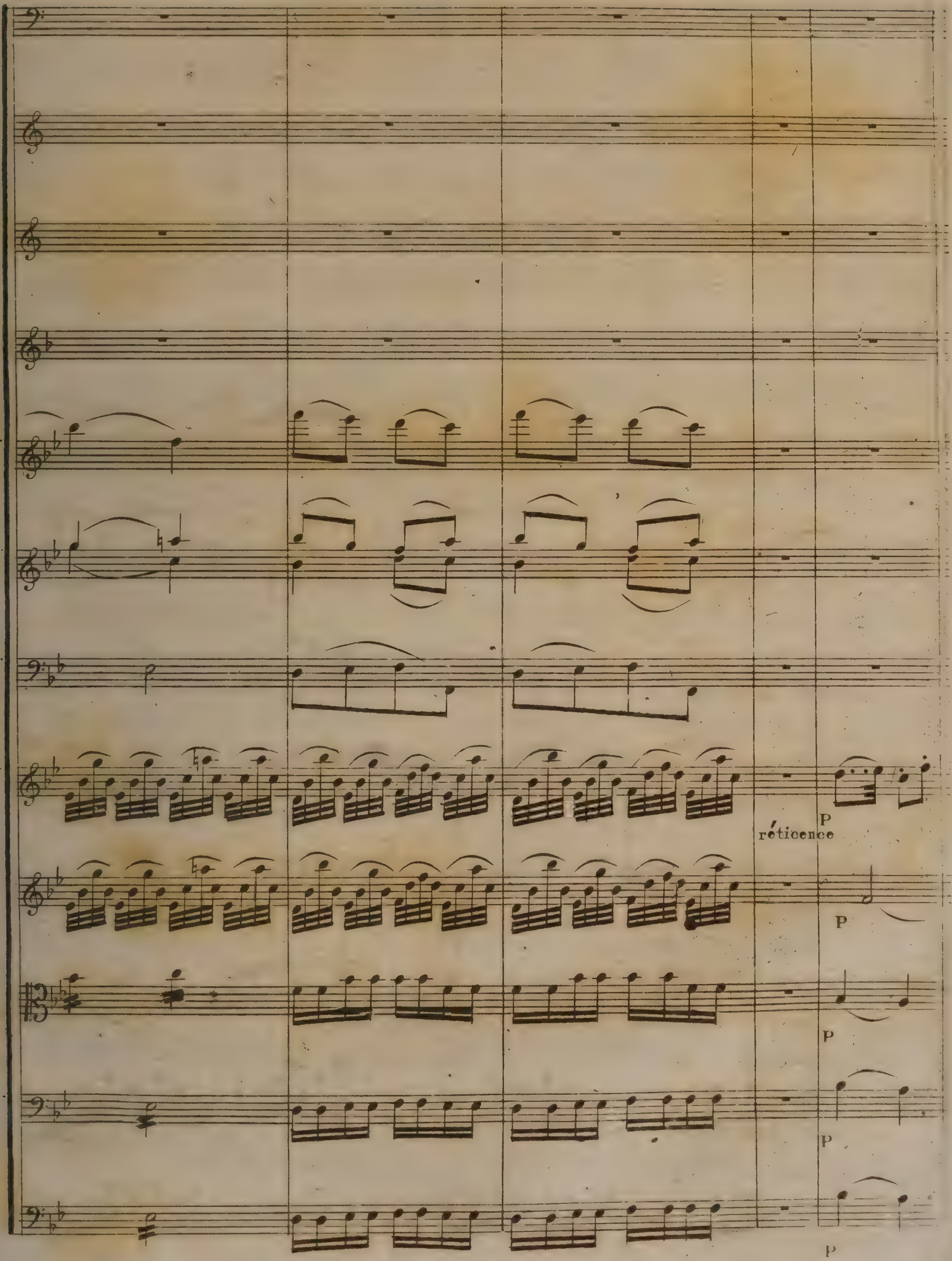

Fagotti
solo
rf.
col. B°
solo
rf.
P

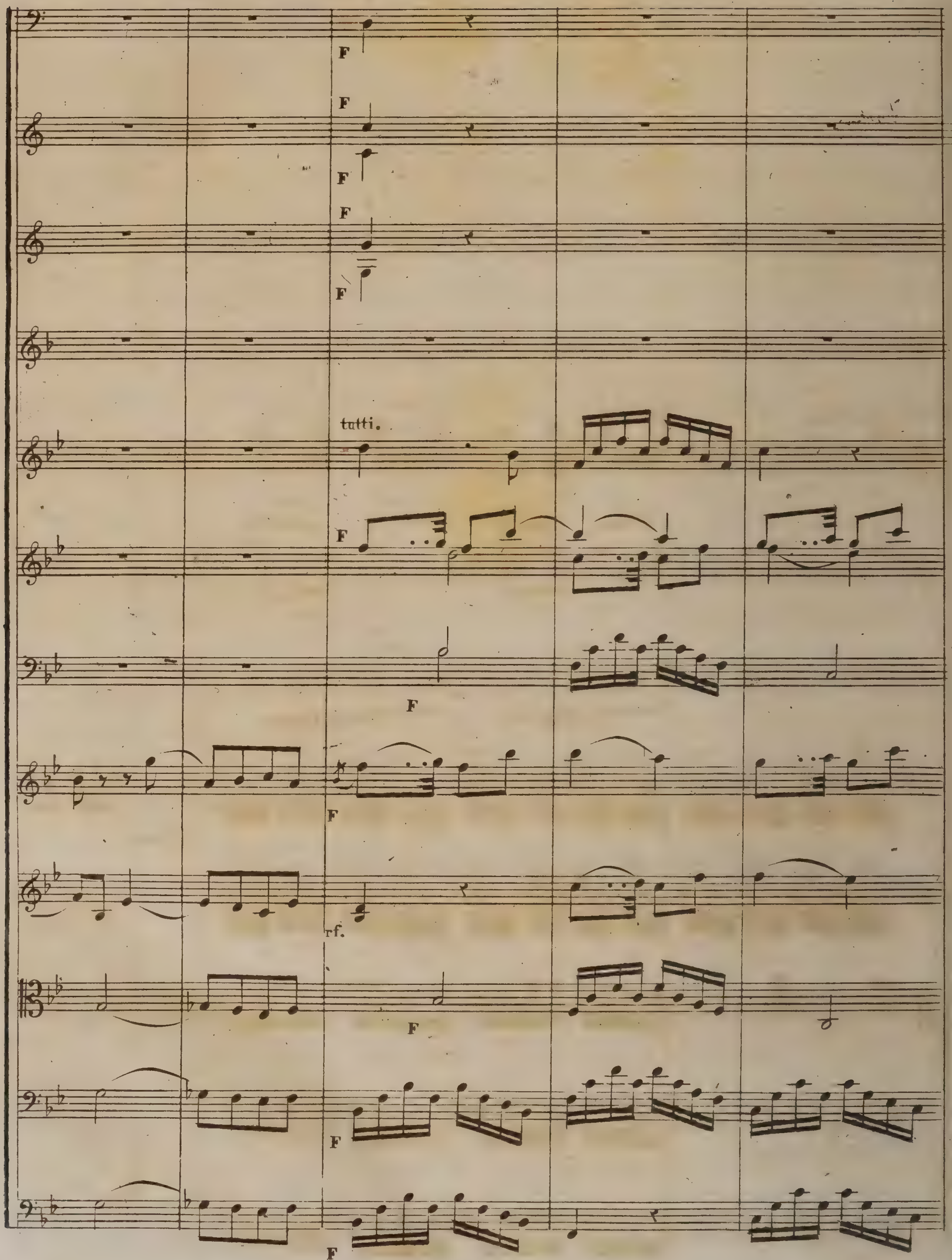

rf.
P
F
sf.
1.er solo.
4

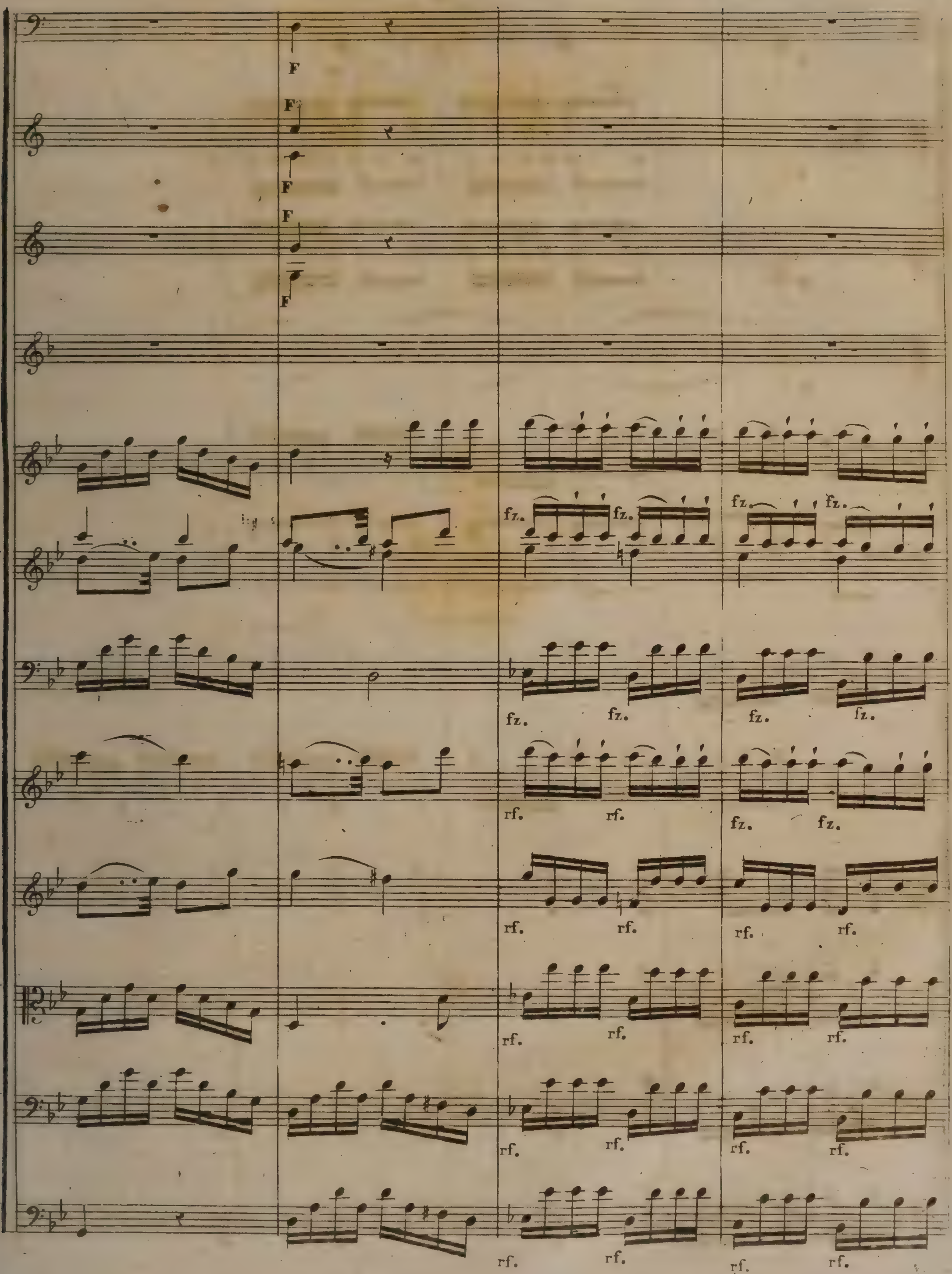

FF
FF
cors en sol
FF
FF
Flauto
1.er solo.
fz.
P
FF
Oboe
FF
Fagotto
tutti.
solo.
P
FF
FF
FF
FF
FF
FF

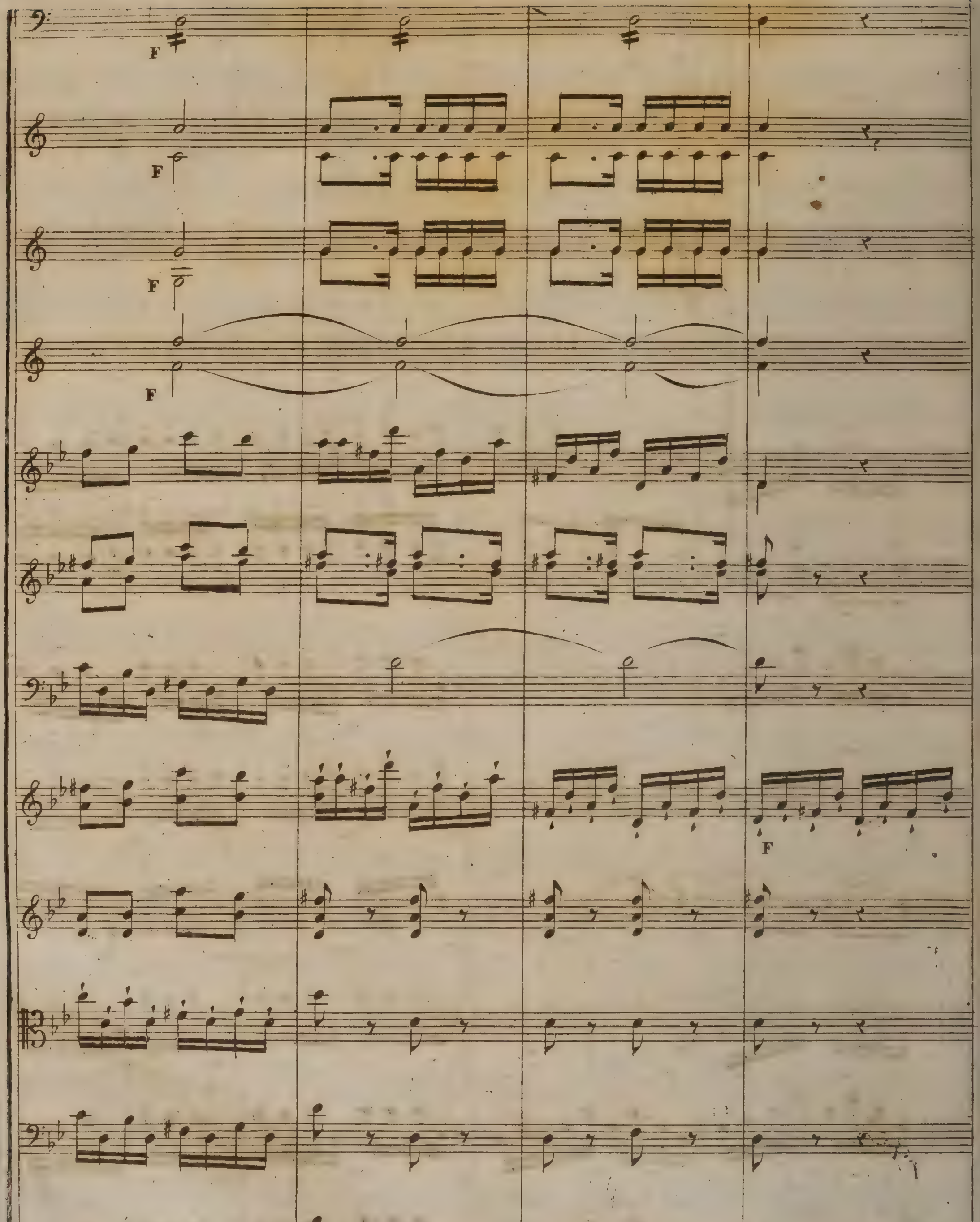

rf. rf.

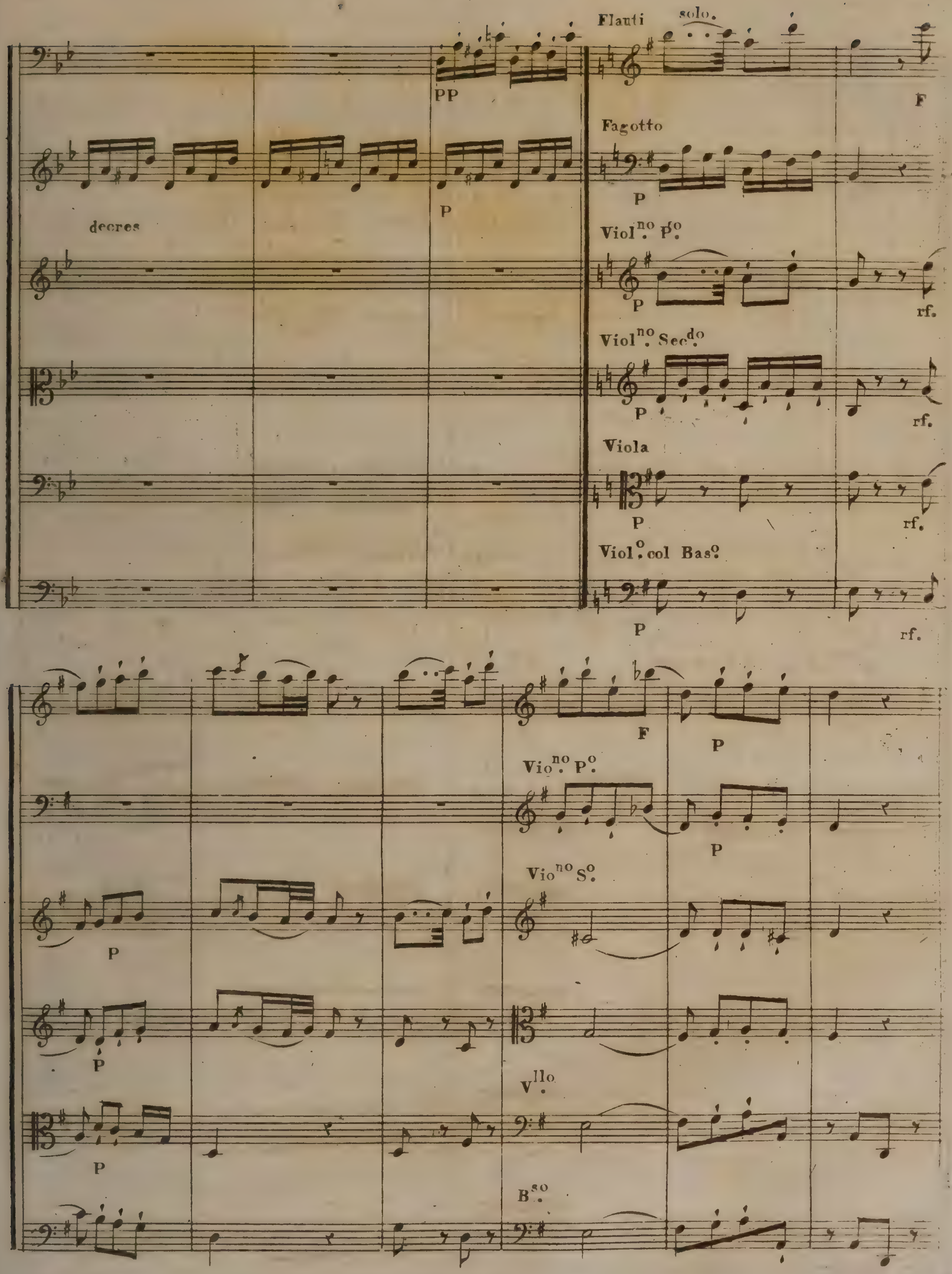


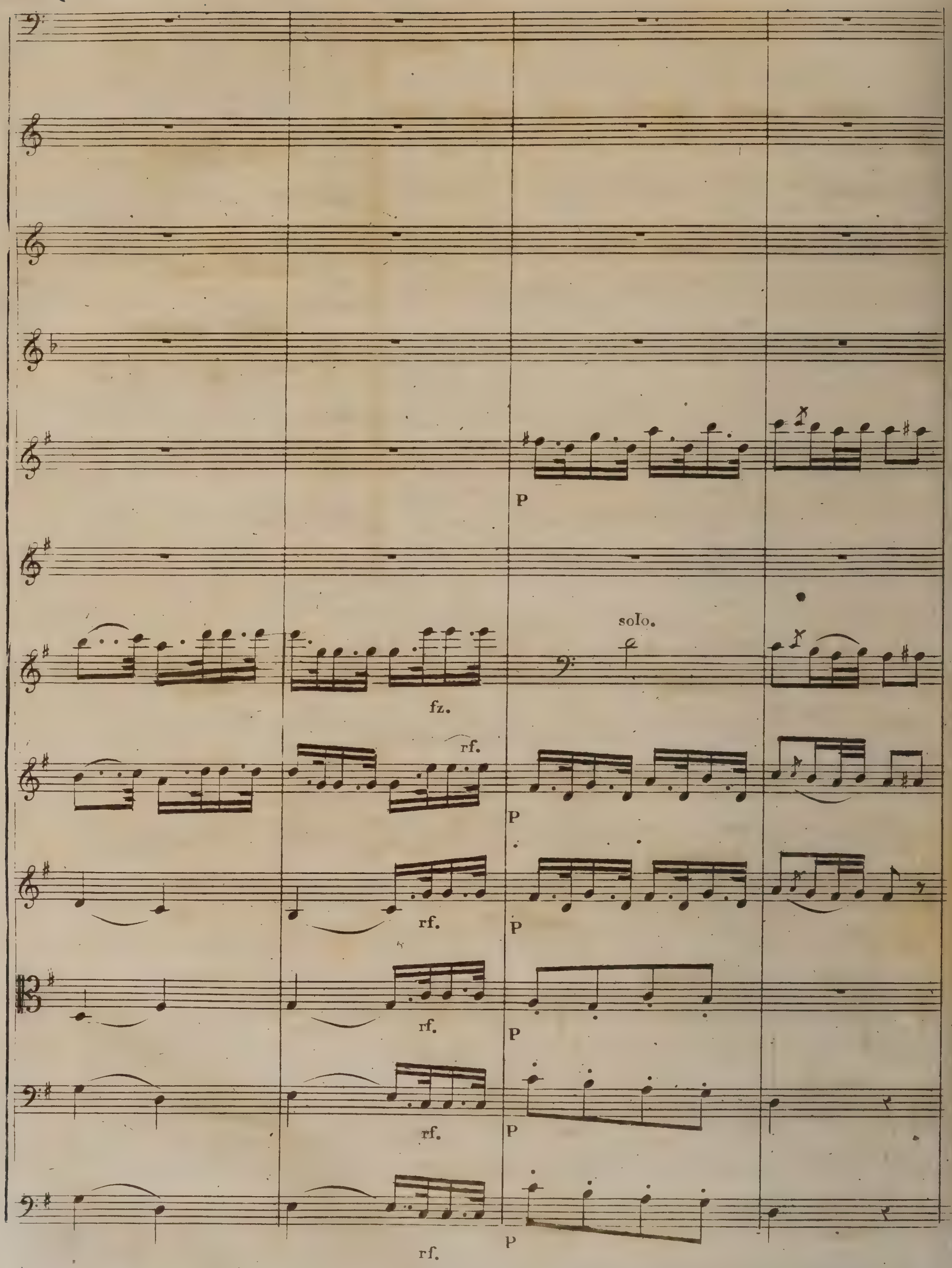

P
réticence
P
P
P
P

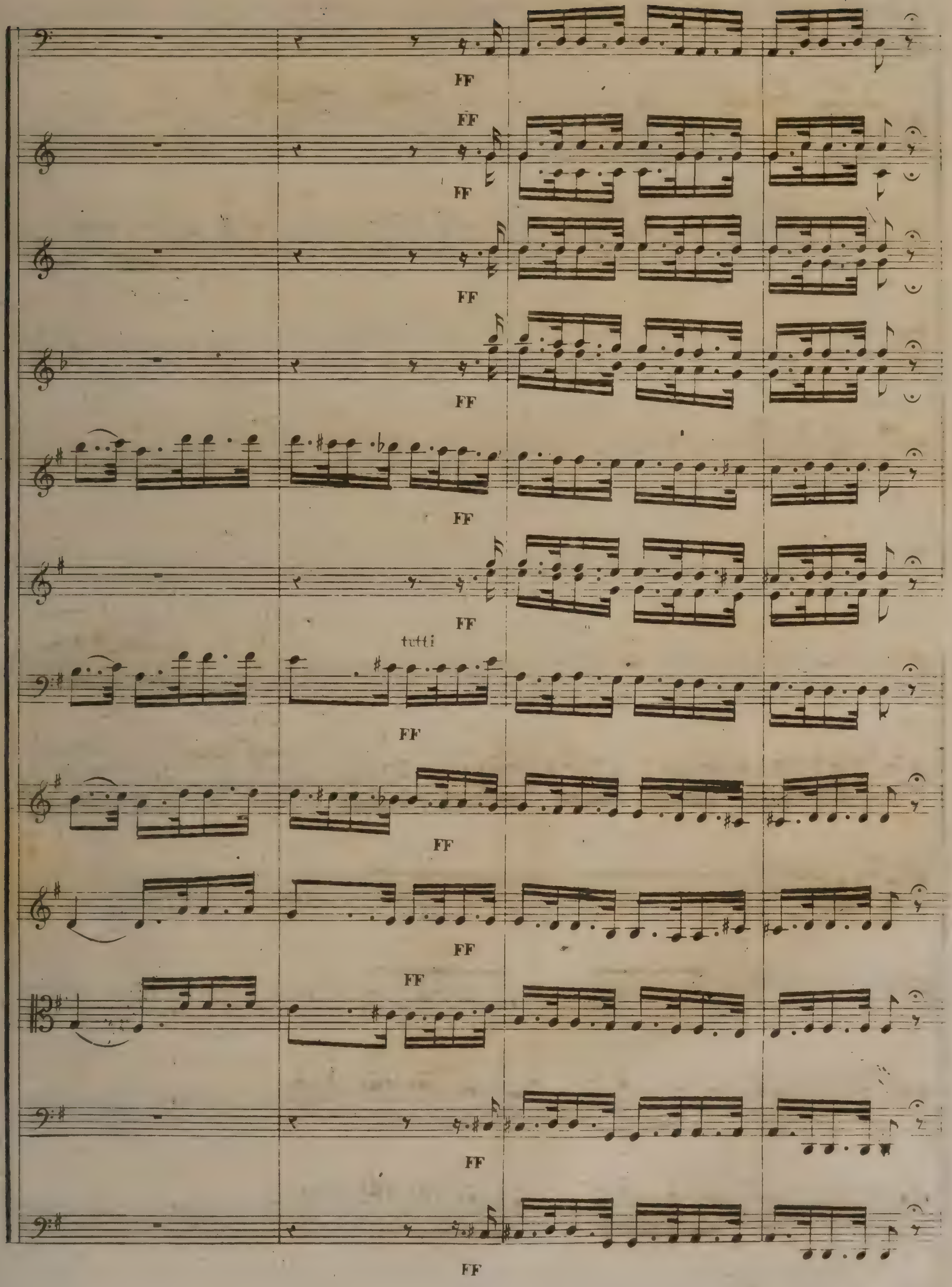

F
F
F
F
F
tutti.
F
F
F
rf.
F
F
F


F
F
F
F
F
fz.
fz.
fz.
fz.
fz.
fz.
fz.
fz.
rf.
rf.
fz.
fz.
rf.
rf.
rf.
rf.
rf.
rf.
rf.
rf.
rf.
rf.
rf.
rf.
rf.
rf.
rf.
rf.

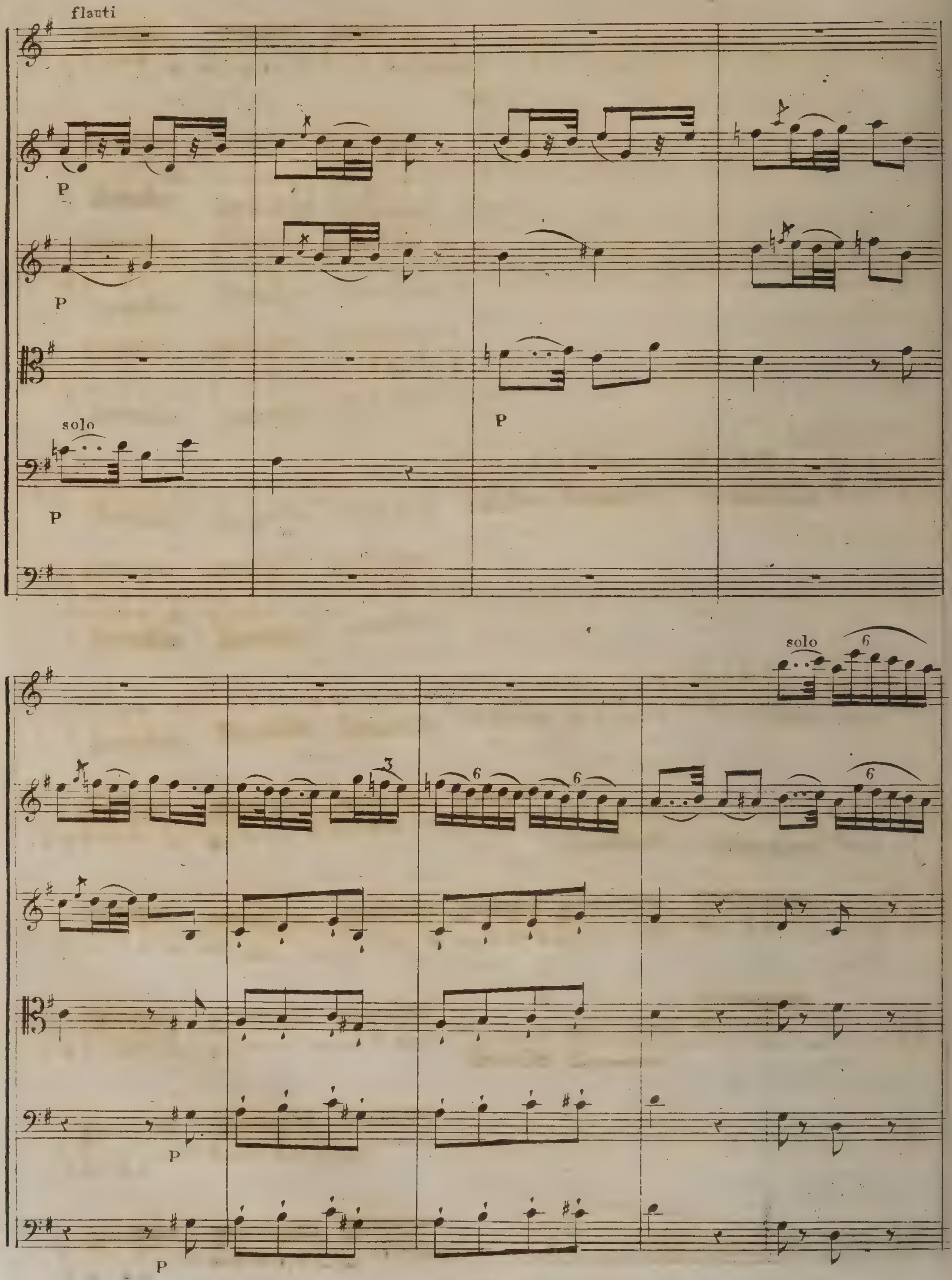

F
F
F
F
F

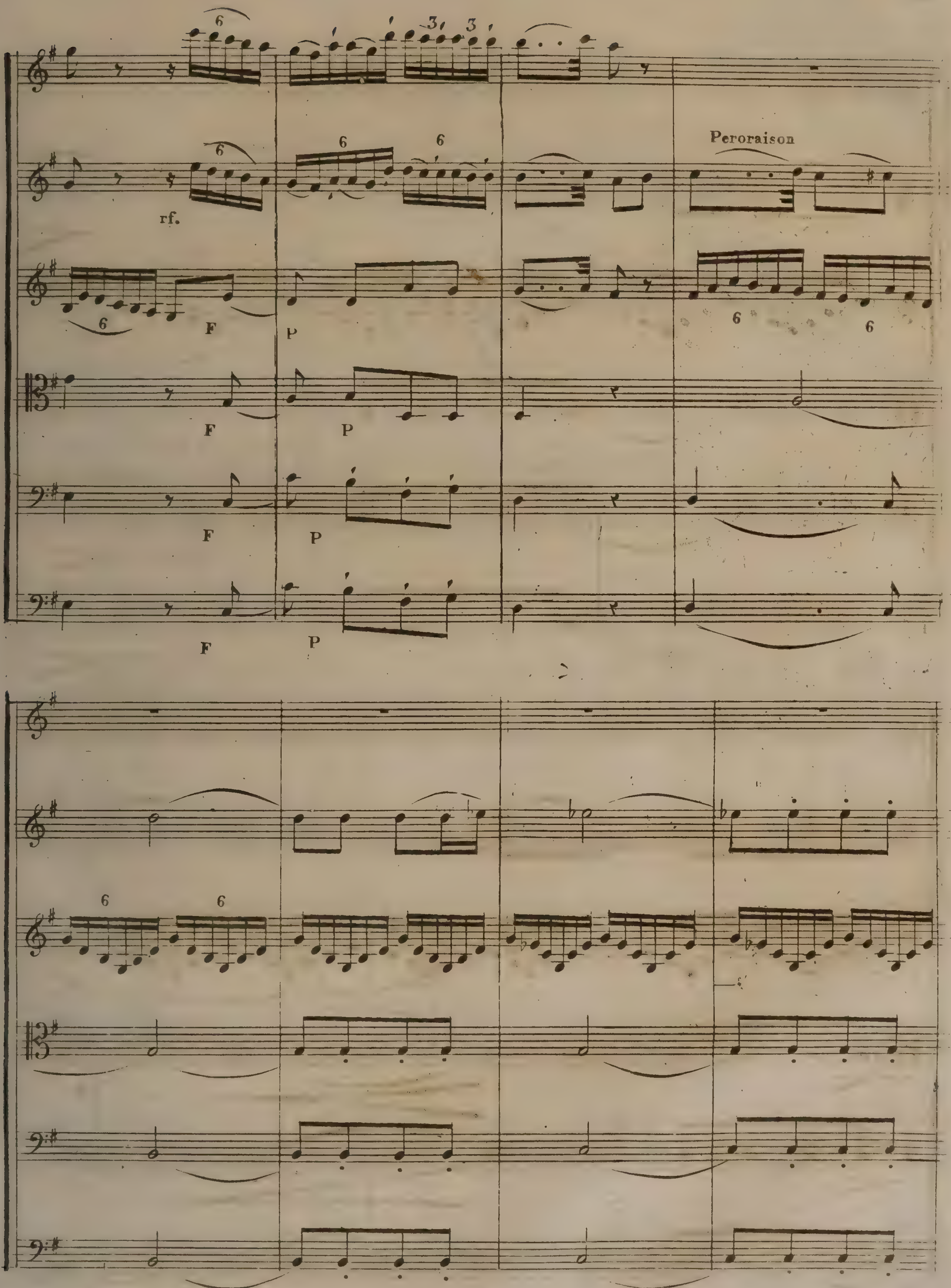

Flauti solo.
PP
F
Fagotto
P
decres
Violno. Pdo
P
rf.
Violno. Secdo
P
rf.
Viola
P
rf.
Violo. col Baso.
P
rf.
F
P
Viono. Po.
P
Viono So.
P
P
Vllo.
P
Bso.

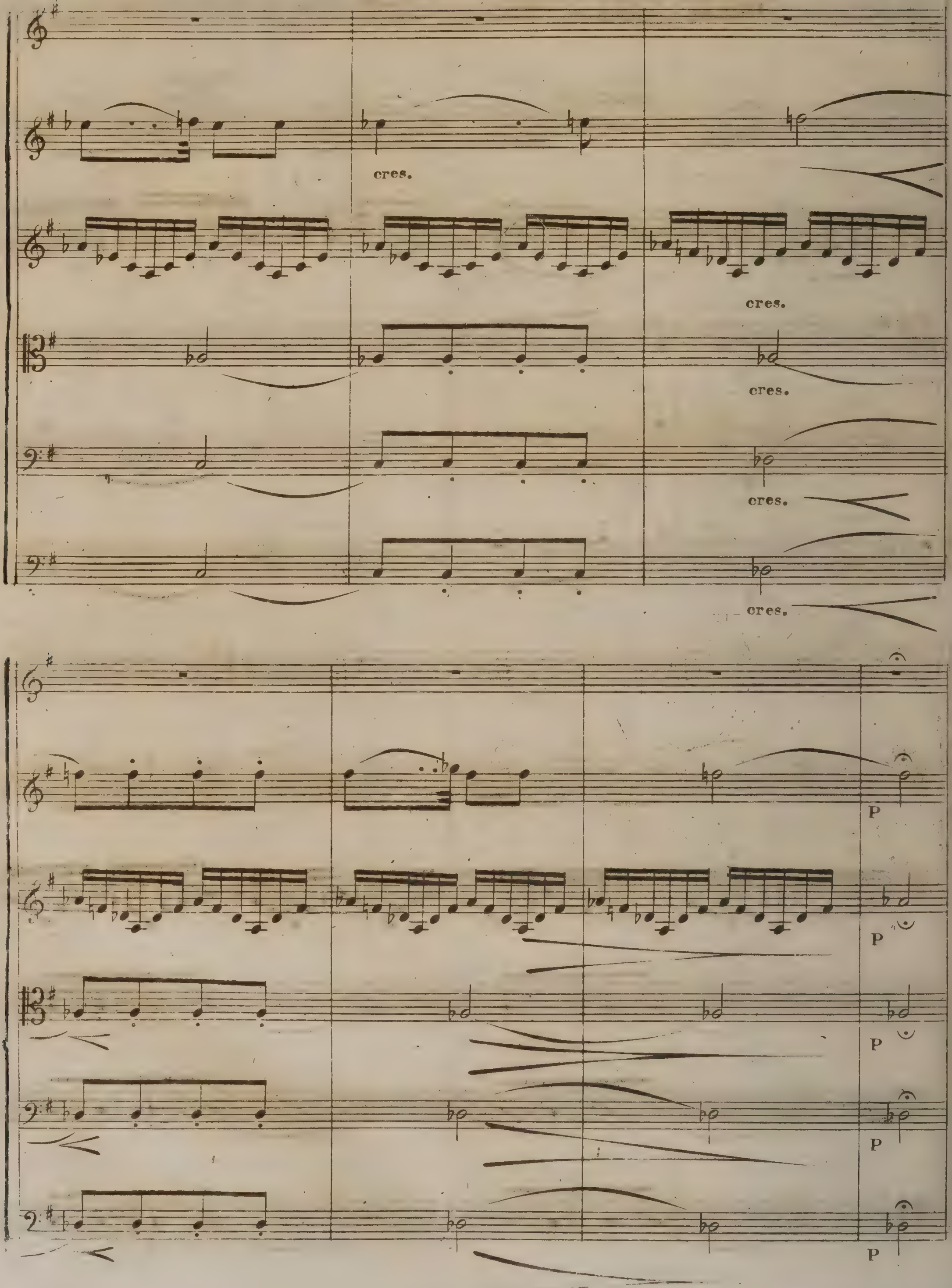

p
solo.
fz.
rf.
p
rf.
p
rf.
p
rf.
p
rf.
p

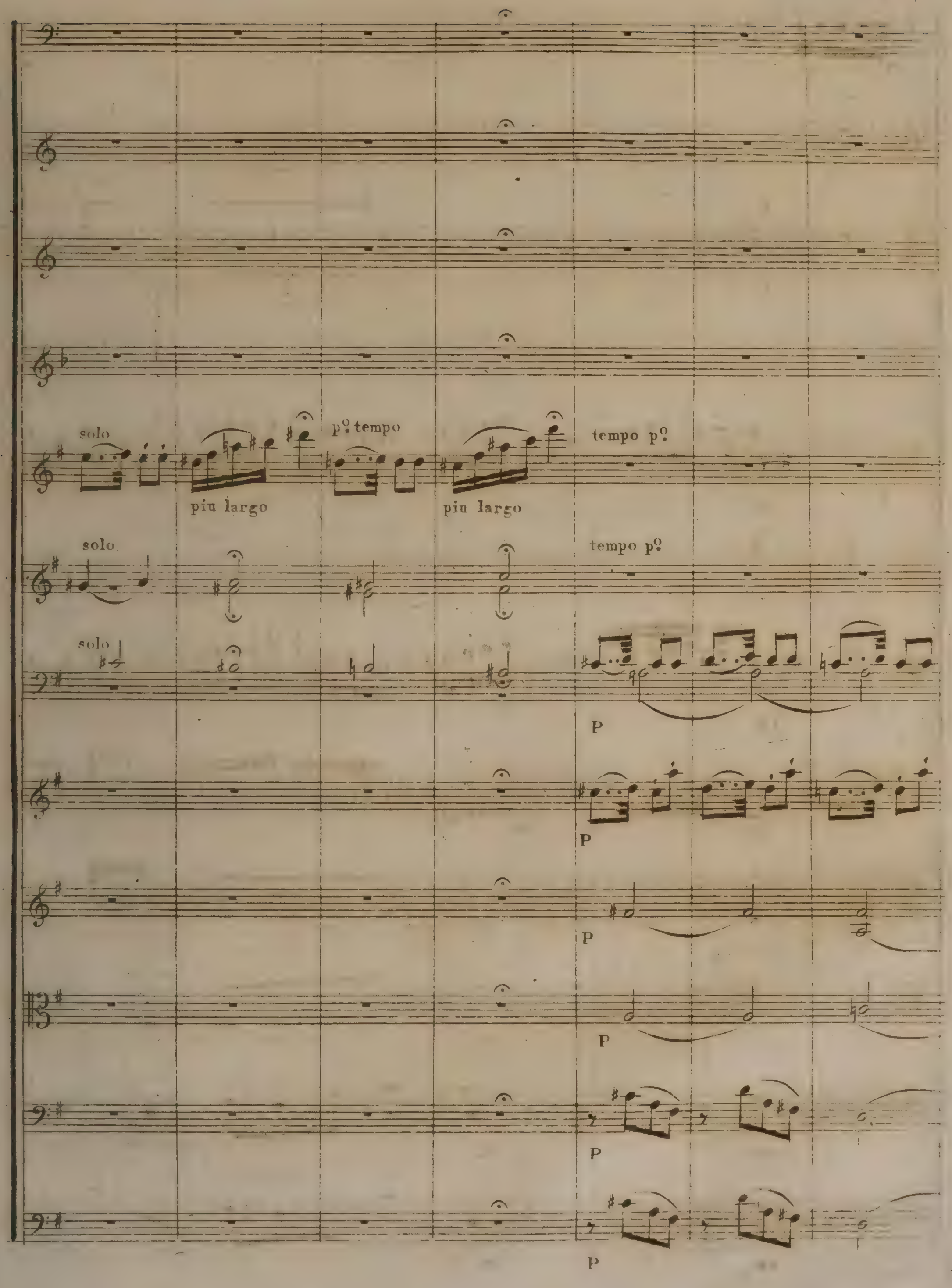

FF
tutti

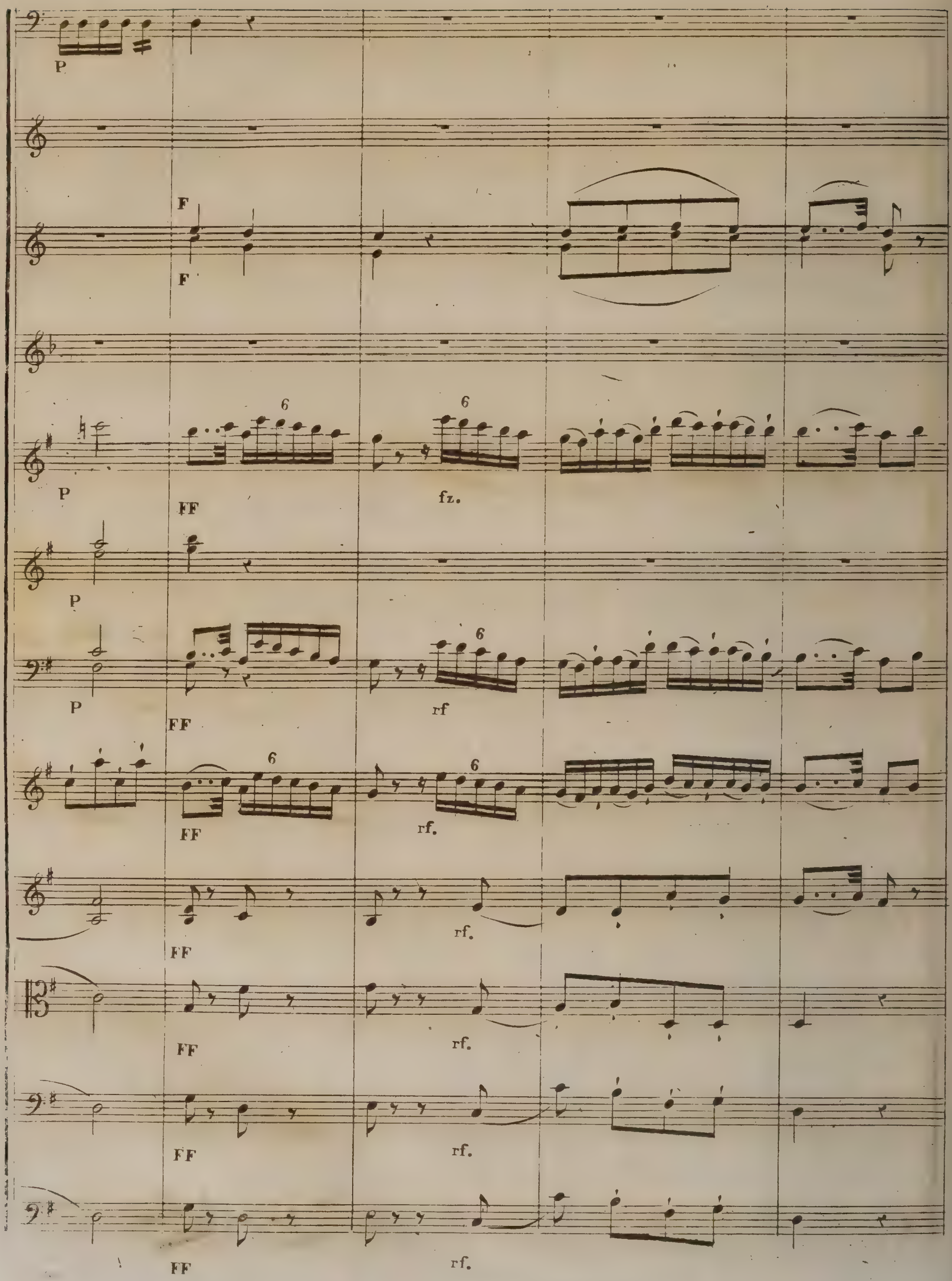
Timbales, Clarini, Corni, Clarinetti, Oboe, Fagotti, comptent.



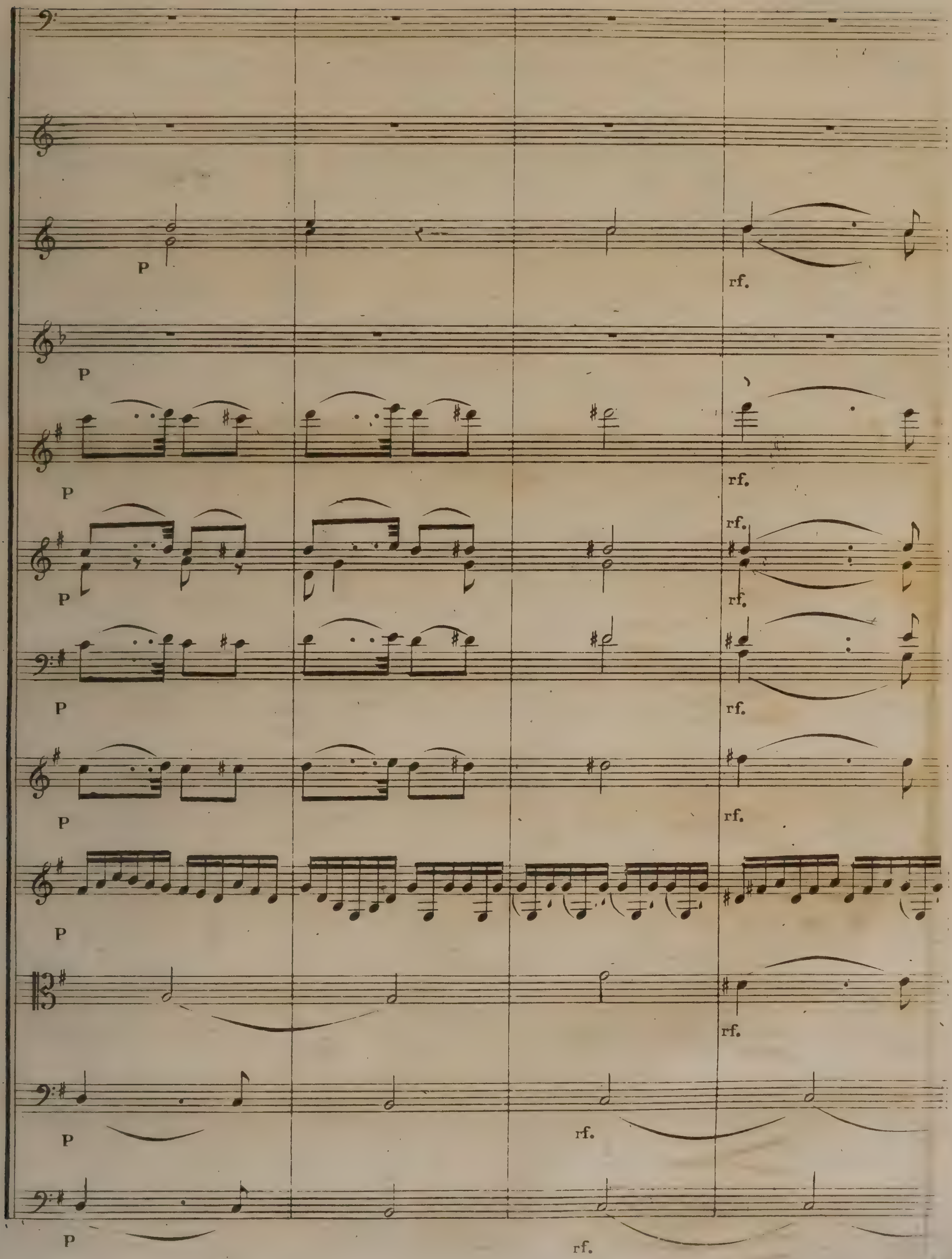

Peroraison
rf.
F
P

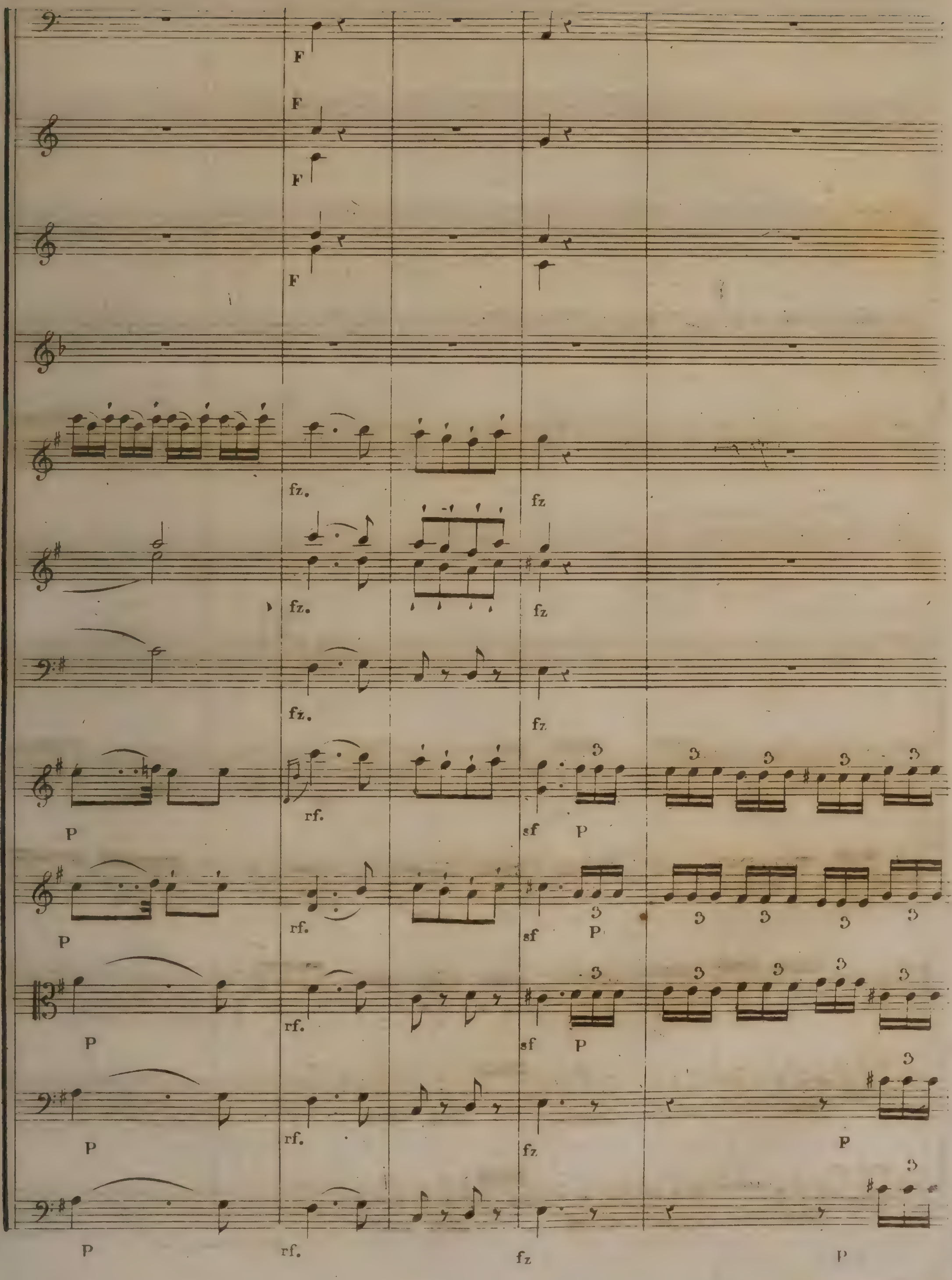

cres.
cres.
cres.
cres.
cres.
P
P
P
P
P

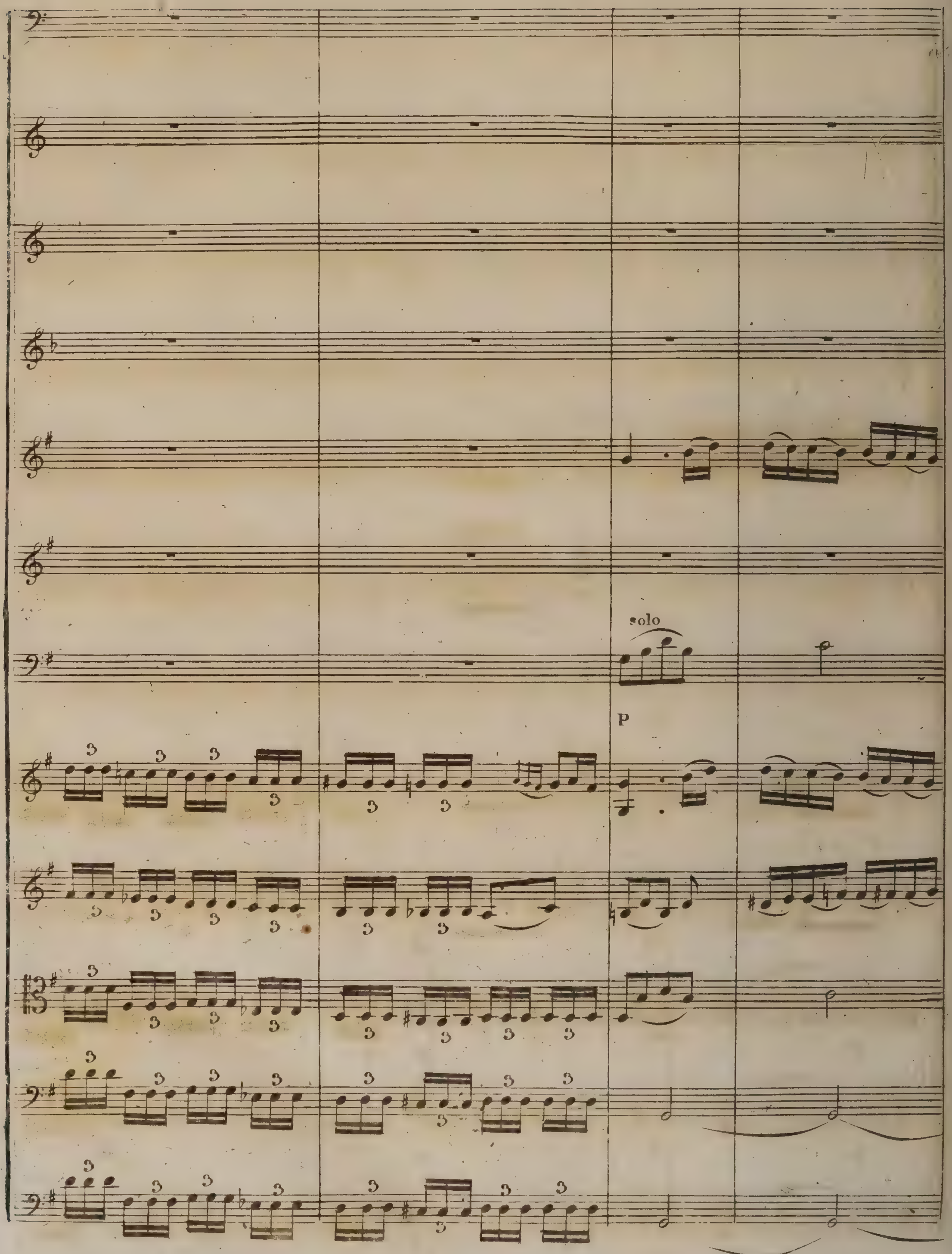

solo
piu largo
p.o tempo
piu largo
tempo p.o
solo
tempo p.o
solo
P
P
P
P
P
P

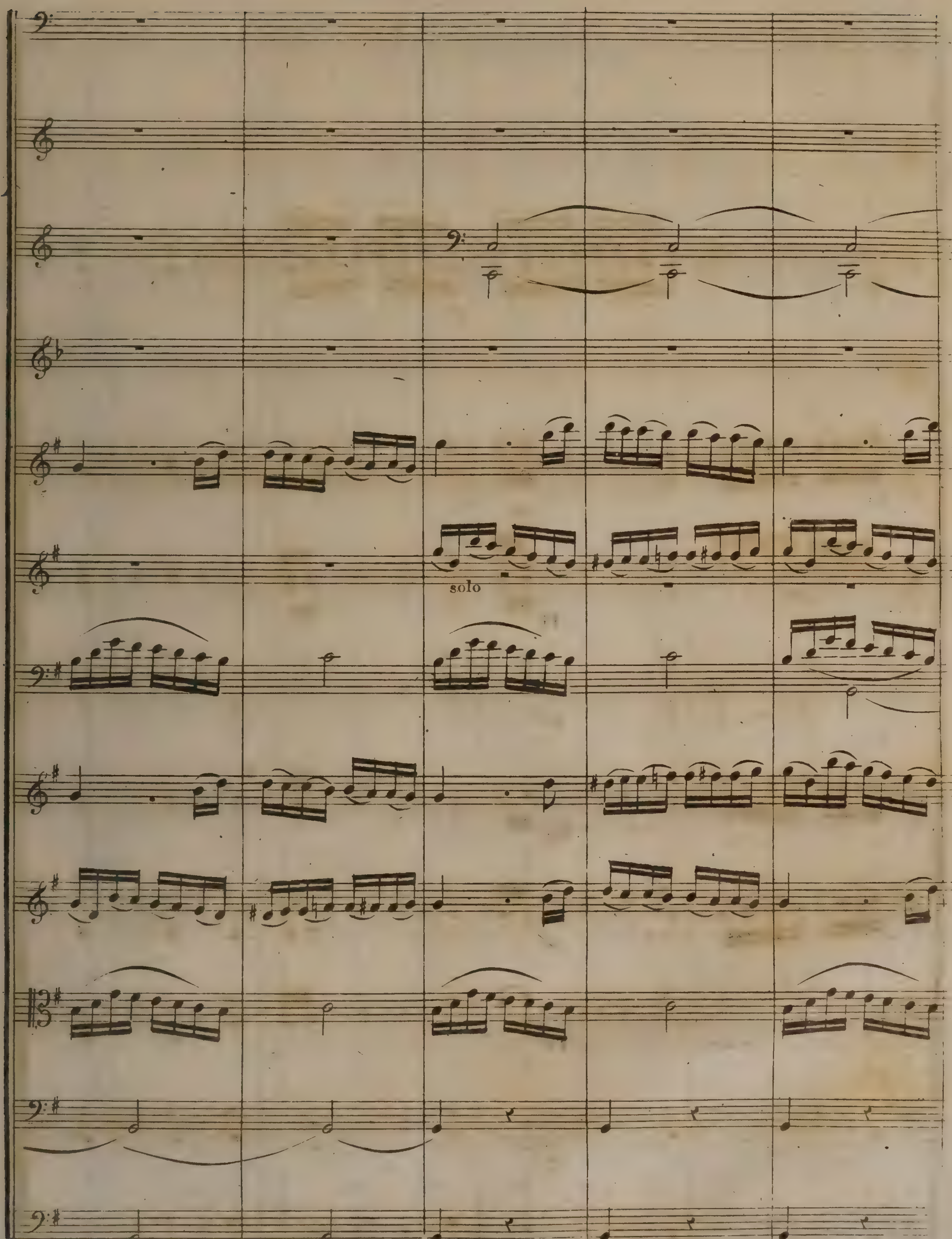


P
F
F
P
FF
6
6
fz.
P
P
FF
6
rf
6
FF
6
rf.
FF
rf.
FF
rf.
FF
rf.
FF
rf.


p
rf.
p
p
rf.
p
rf.
rf.
p
rf.
p
rf.
p
rf.
p
rf.
p
rf.


F
F
F
F
fz.
fz
fz.
fz
fz.
fz
p
rf.
sf
p
p
rf.
sf
p
p
rf.
sf
p
p
rf.
fz
p
p
rf.
fz
p

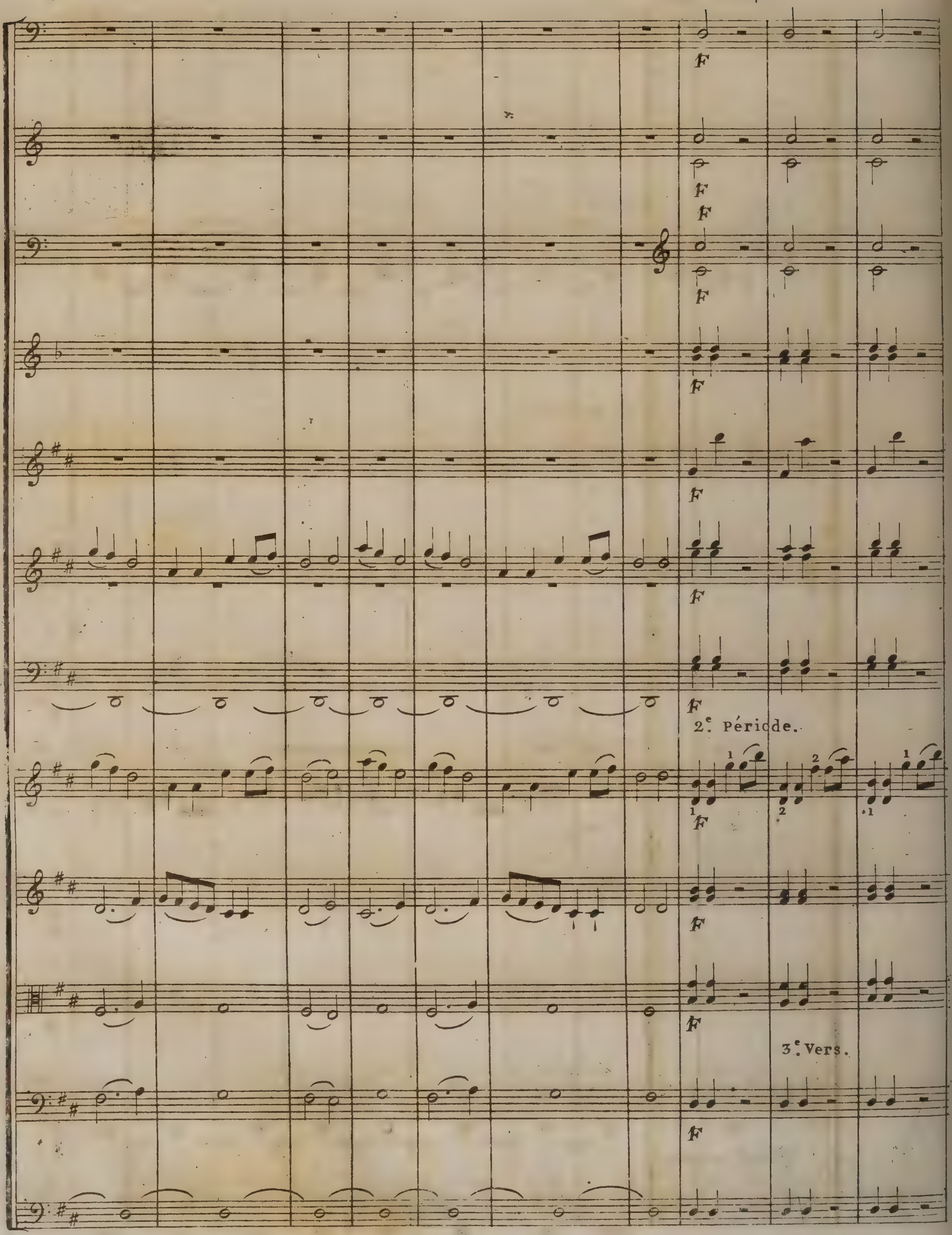

solo
P

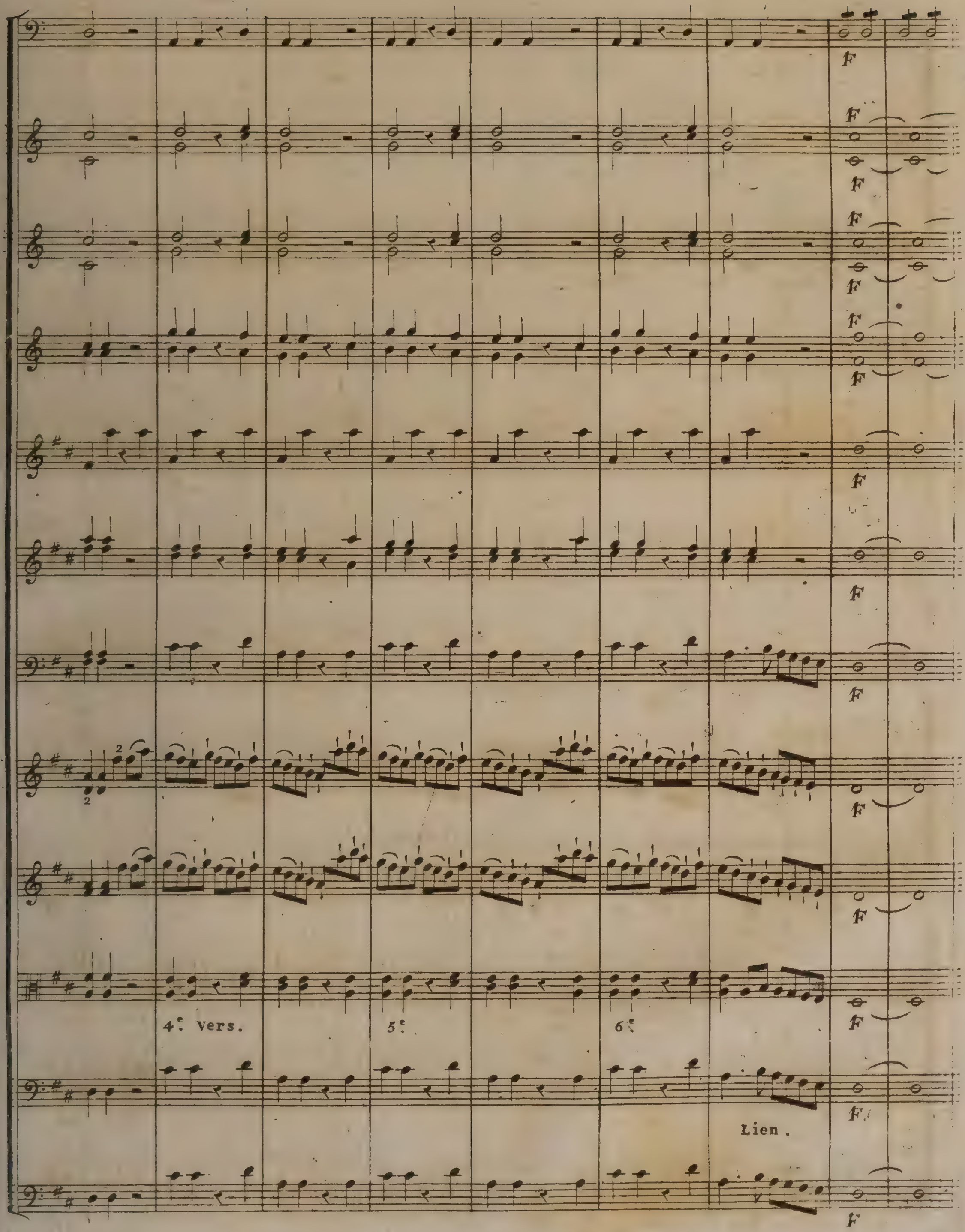

solo

soli
P
PP
PP
PP
PP
PP
PP
PP
PP

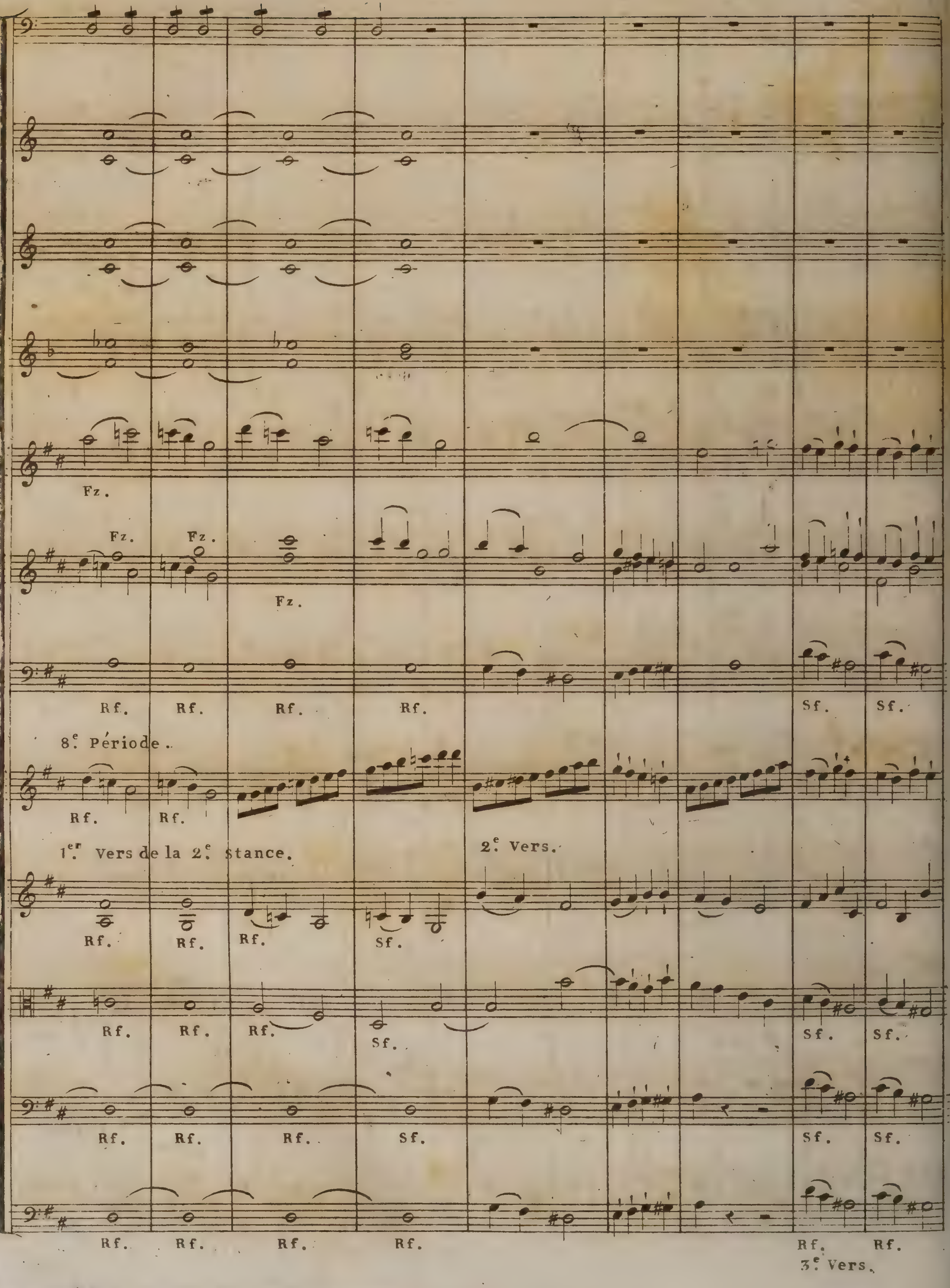
PAGE 347 du TEXTE, et PAGE 499.

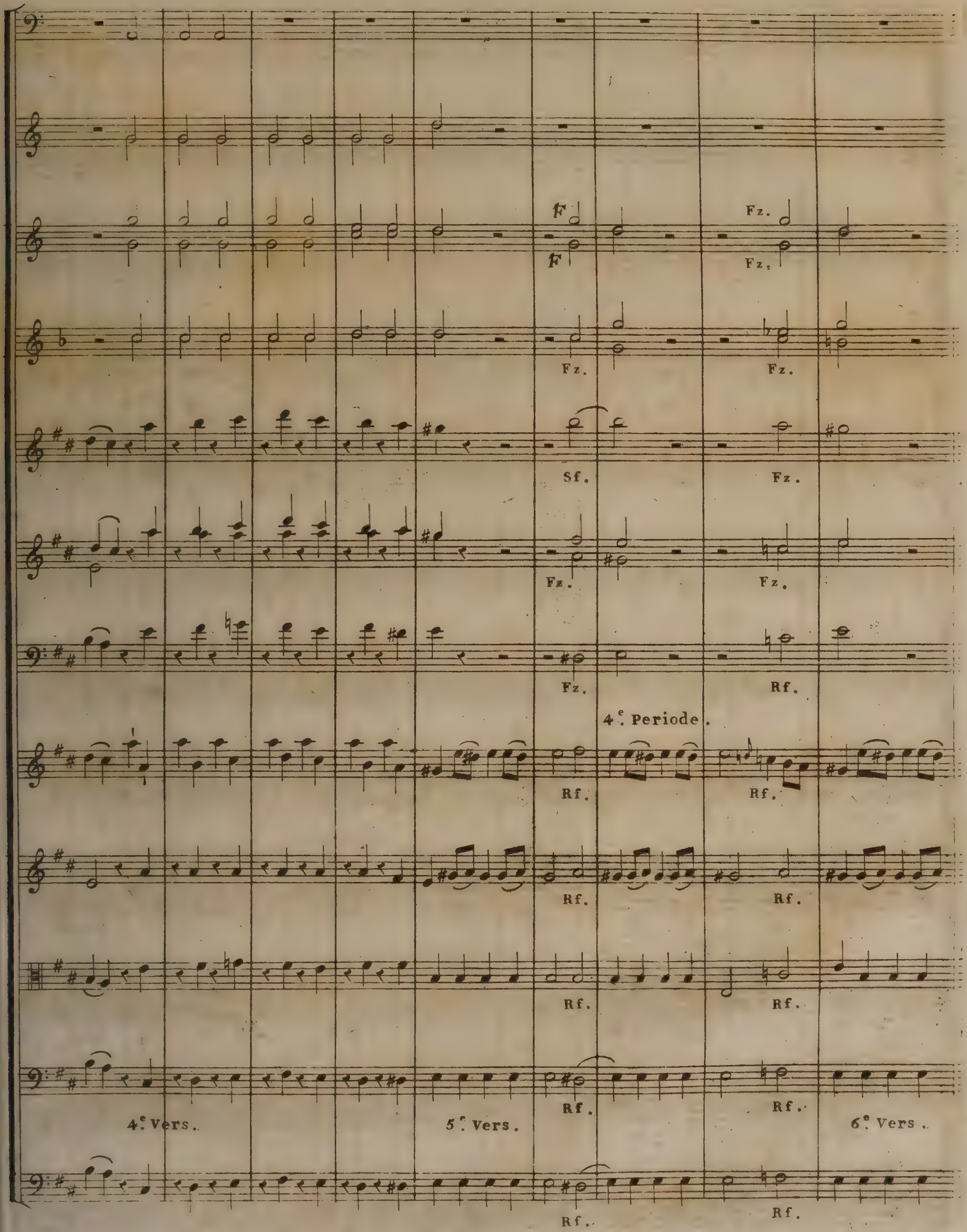
Finale Spiritoso.


2e. Période.
3e. Vers.

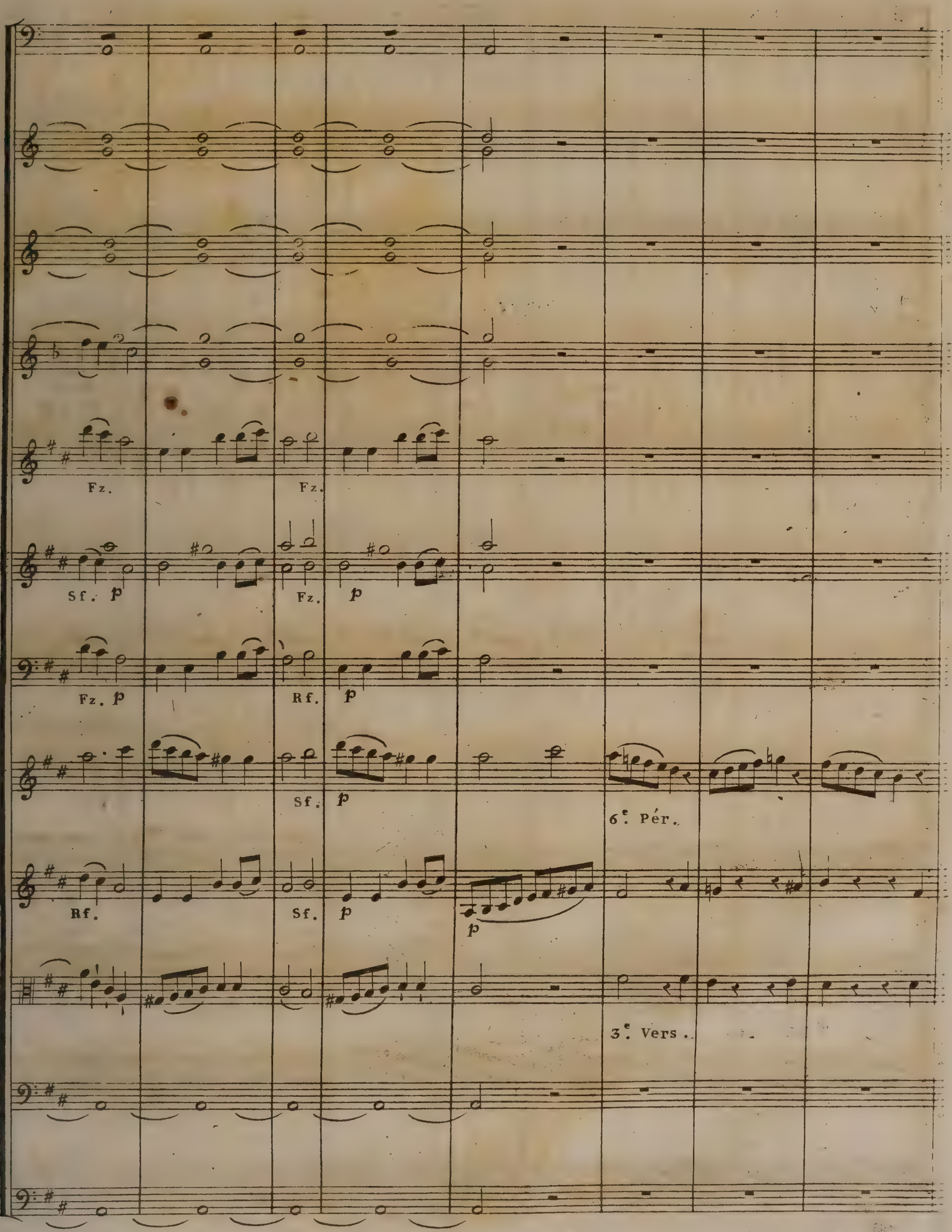

F
4e. Vers.
5e.
6e.
Lien.

2^{me} STANCE.


Fz.
Fz. Fz.
Fz.
Rf. Rf. Rf. Rf.
Sf. Sf.
8e Période.
Rf. Rf.
1er Vers de la 2e Stance.
2e Vers.
Rf. Rf. Rf. Sf.
Rf. Rf. Rf. Sf.
Sf. Sf.
Rf. Rf. Rf. Sf.
Sf. Sf.
Rf. Rf. Rf. Rf.
Rf. Rf.
3e Vers.

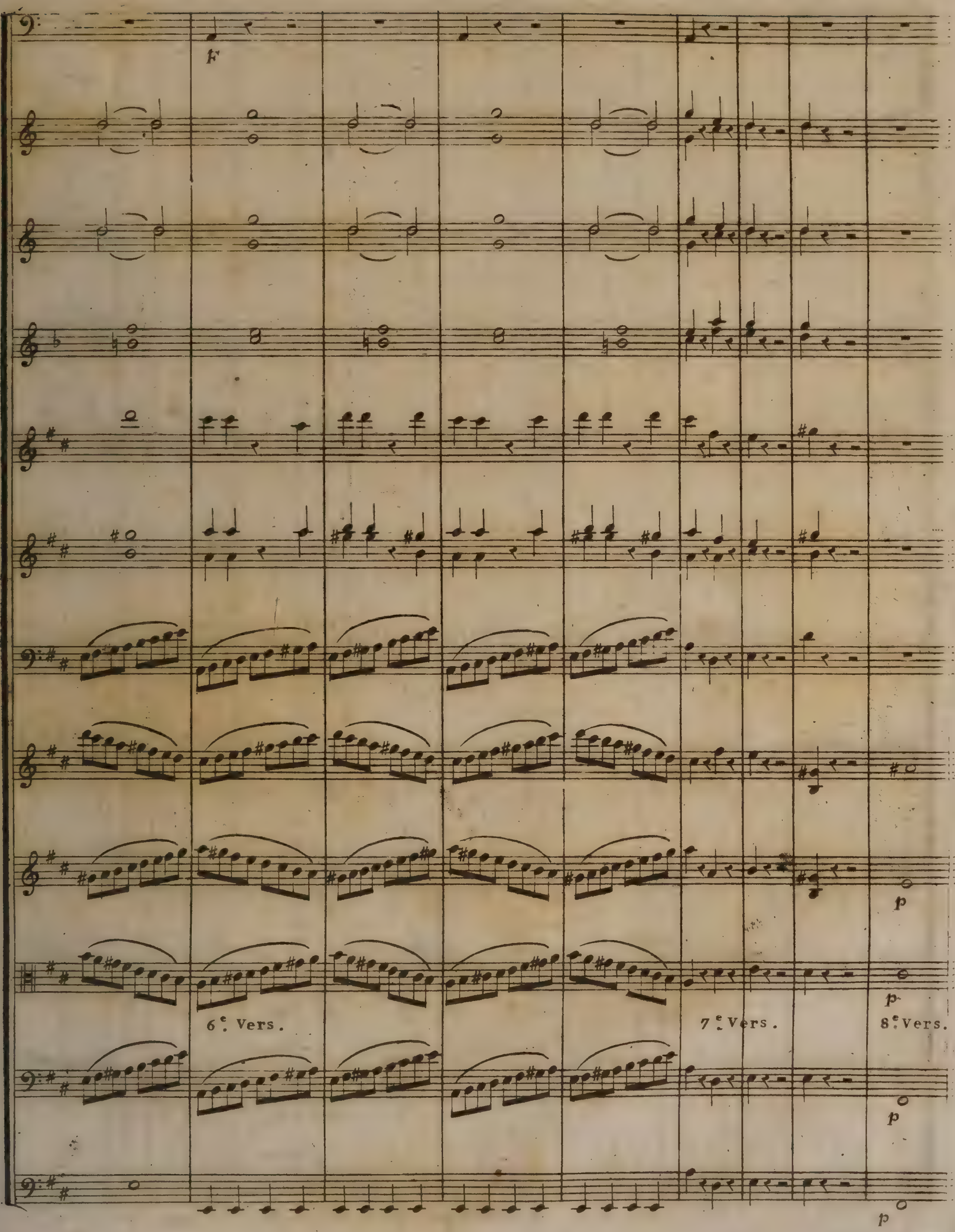

F
F
Fz.
Fz.
Fz.
Fz.
Sf.
Fz.
Fz.
Fz.
Fz.
Rf.
4e. Periode.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
4e. Vers.
5e. Vers.
6e. Vers.
Rf.
Rf.

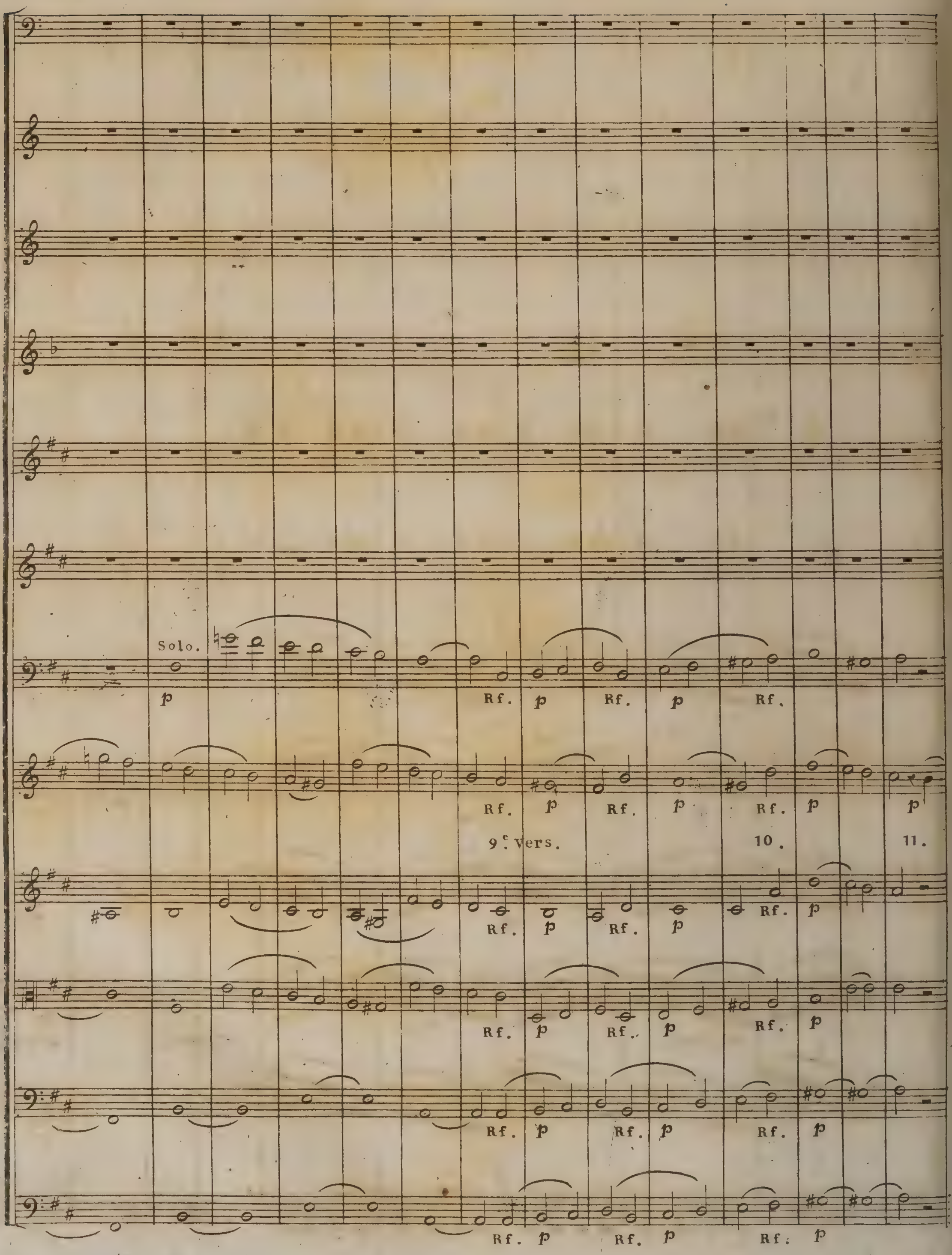
3e. STANCE.
Fz.
p
Rf.
Sf.
5e. Pér.
Phrase conjonctionnelle.
2e. V.


Fz.
Fz.
Sf. p
Fz.
p
Fz. p
Rf.
p
Sf.
p
6e. Pér.
Rf.
Sf.
p
p
3e. Vers.

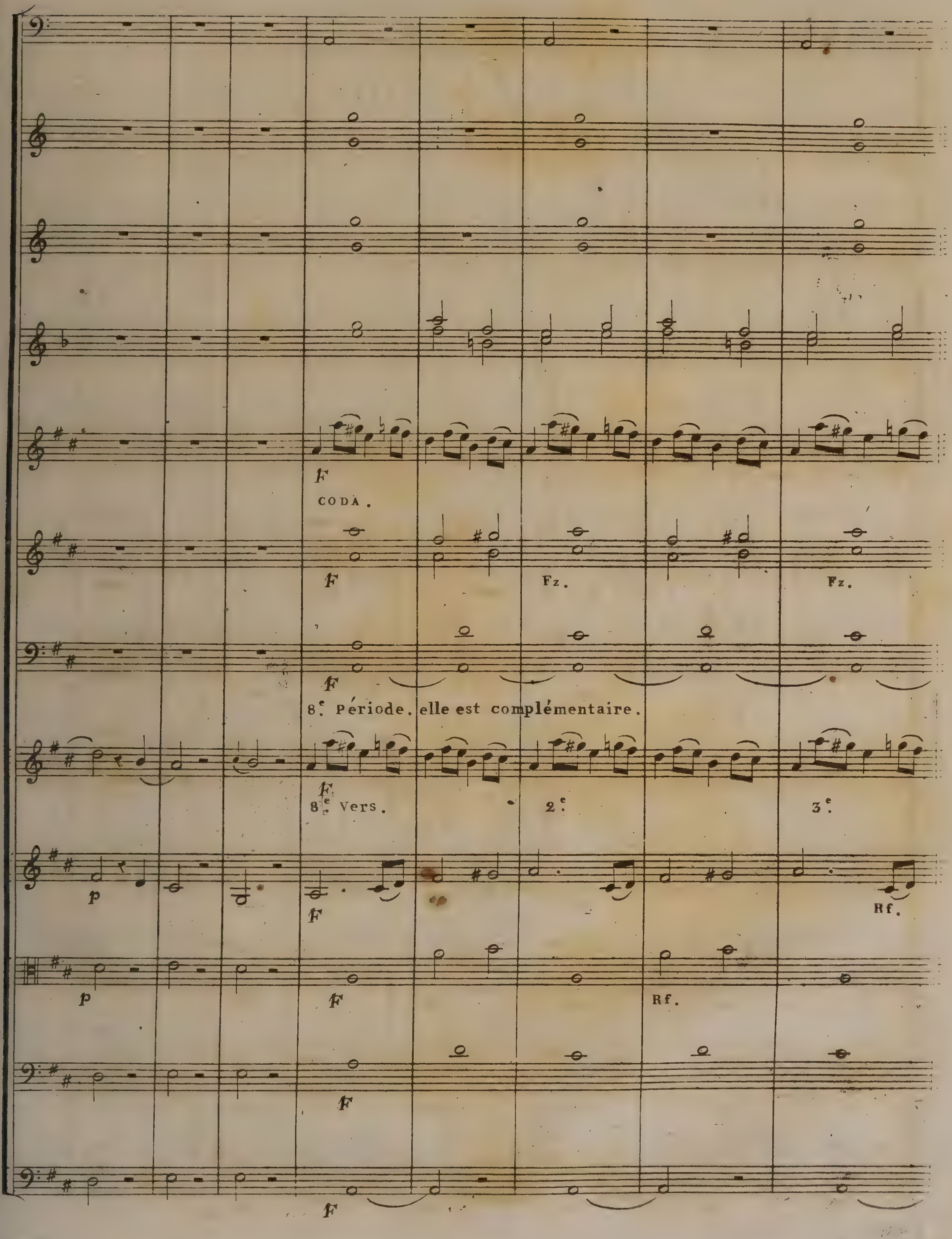
F
F
F
F
F
Solo
p
Tutti
F
F
F
F
4.e Vers.
F 5.e Vers.
p
F
p
F

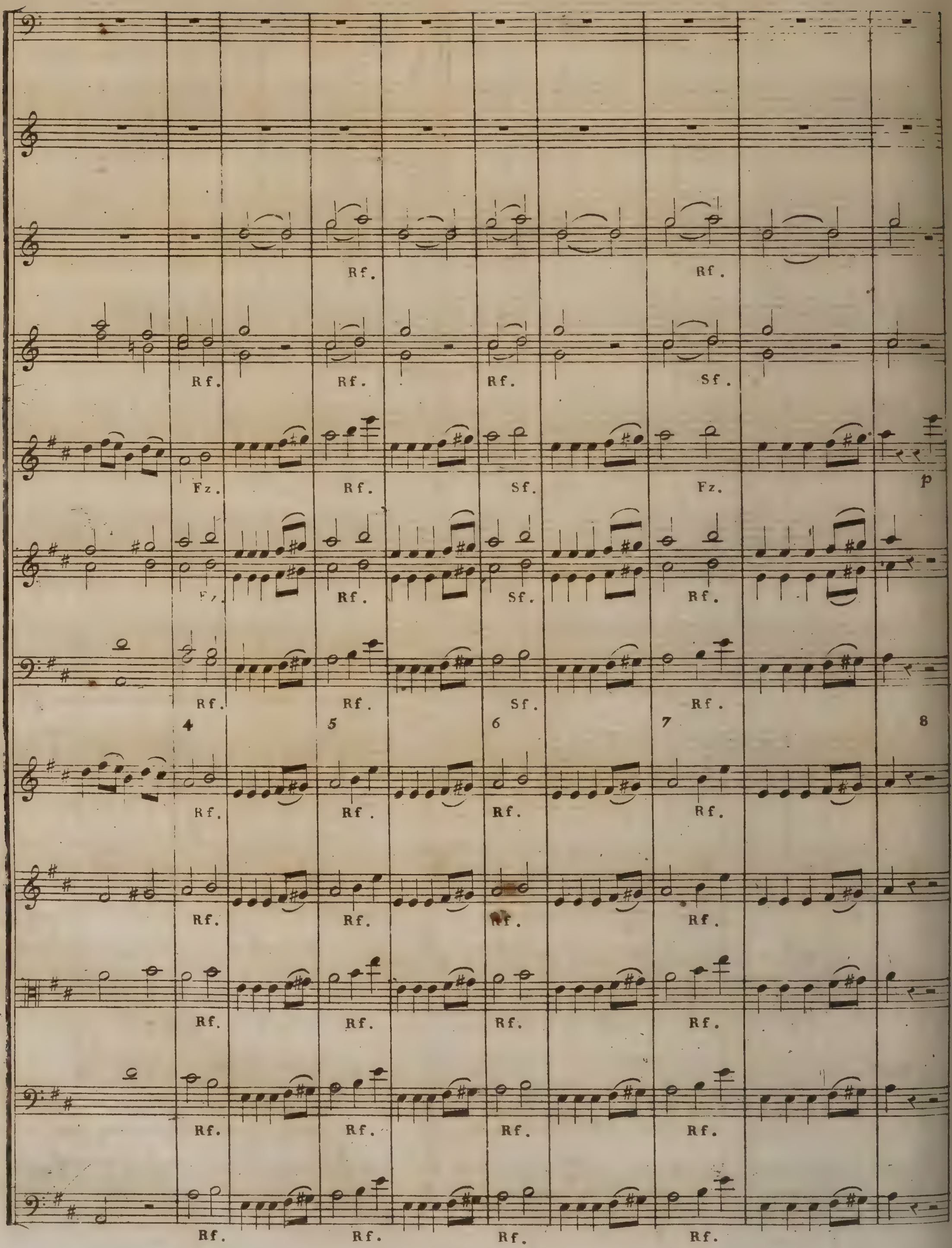
4.e STANCE.




Solo.
p
Rf.
9e. Vers.
10.
11.

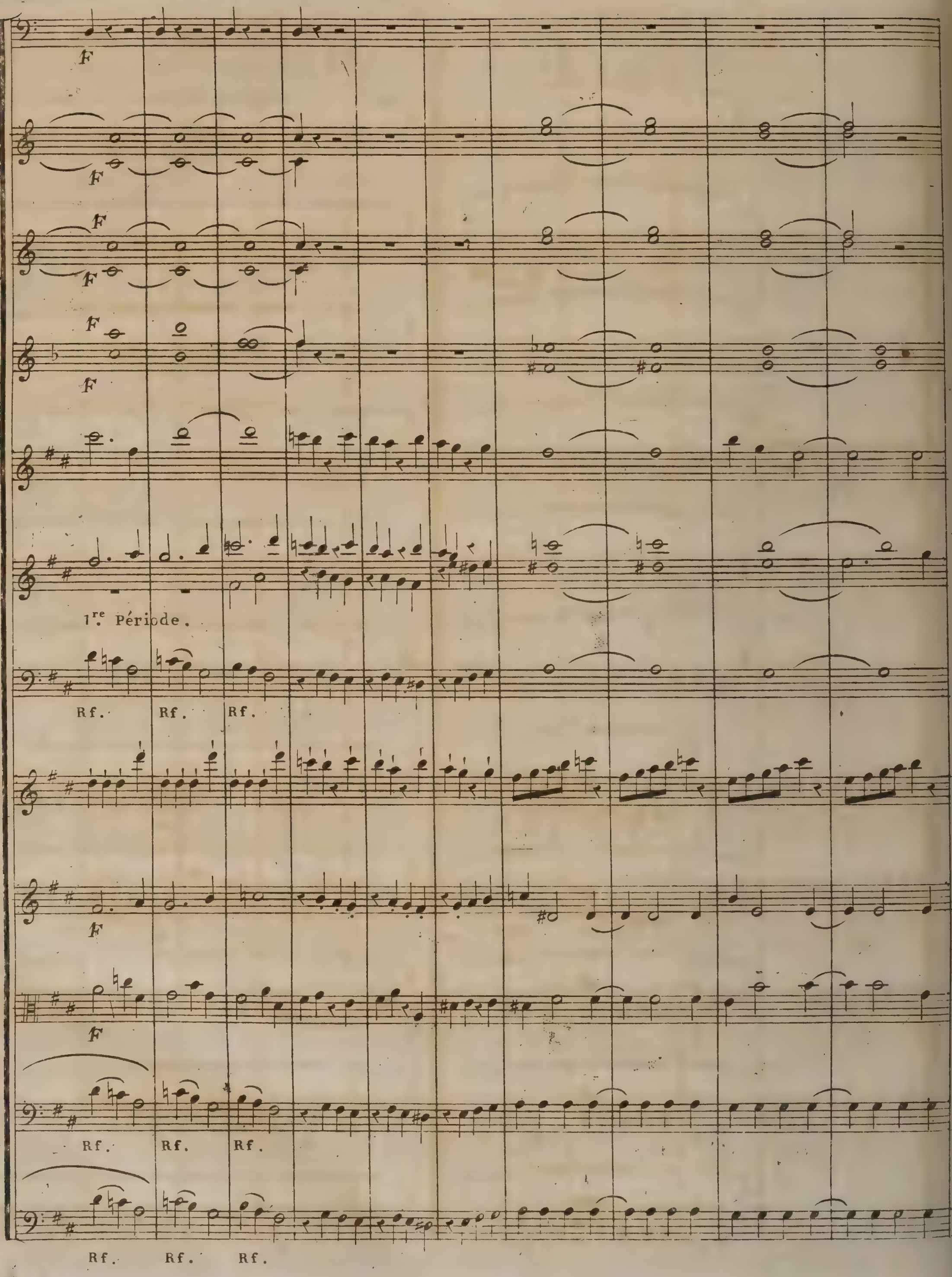
5e. STANCE.

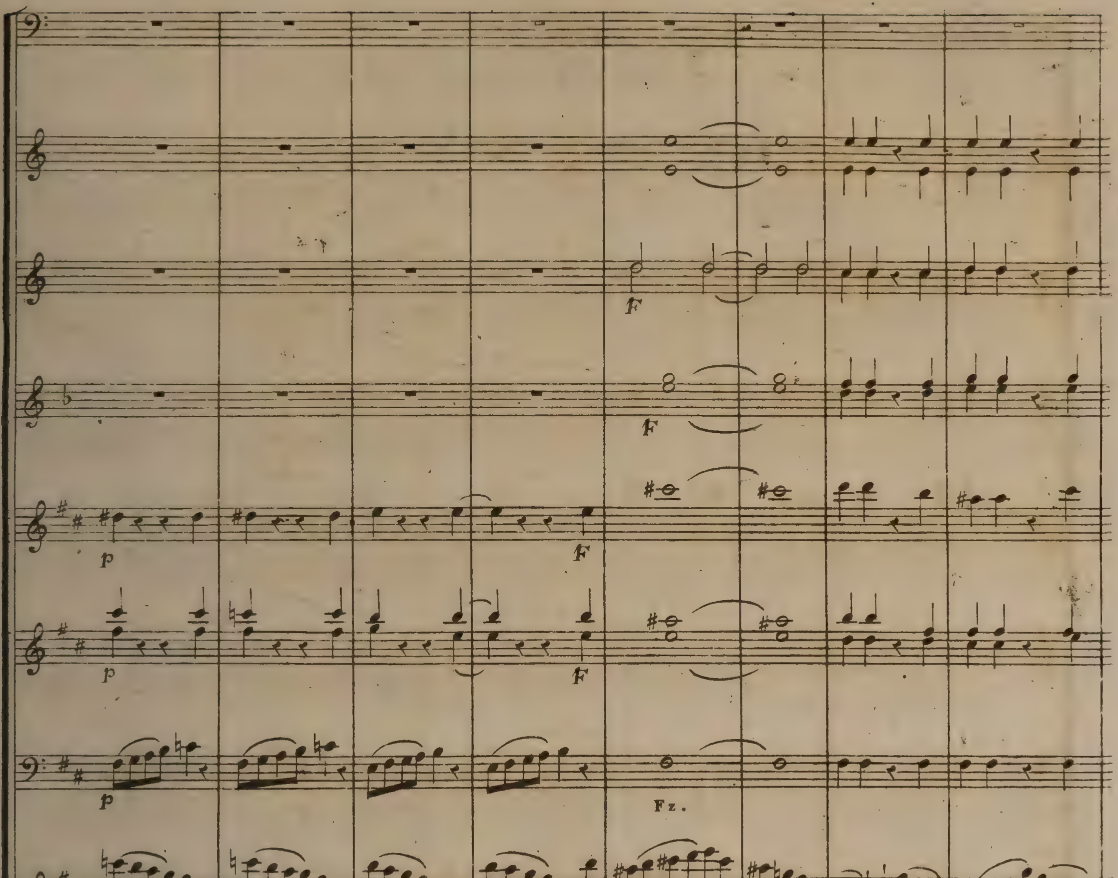

F
CODA.
F
Fz.
Fz.
F
8e. Période. elle est complémentaire.
F
8e. Vers.
2e.
3e.
p
F
Rf.
p
F
Rf.
F
F

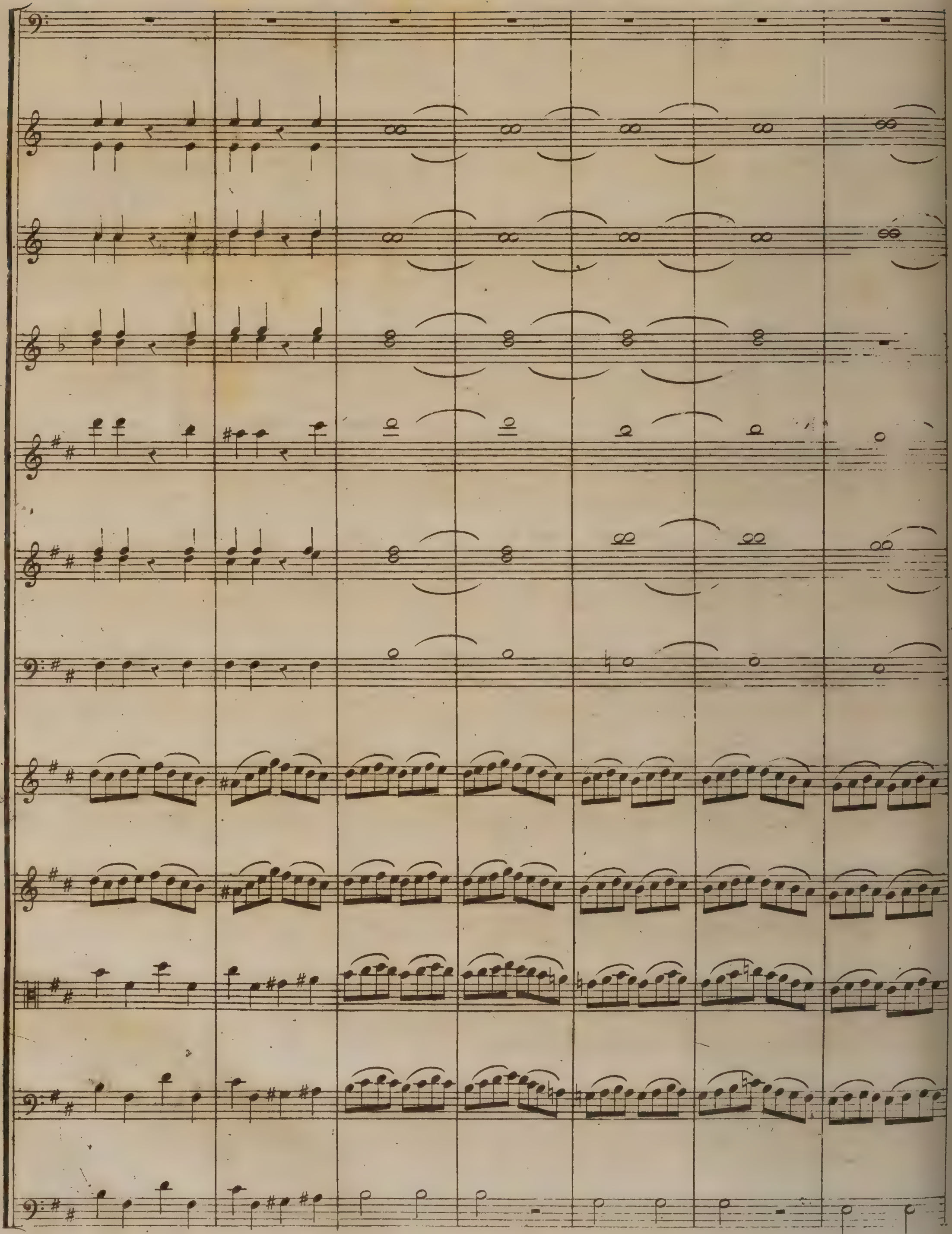

Rf. Rf.
Rf. Rf. Rf. Sf.
Fz. Rf. Sf. Fz. p
Fz. Rf. Sf. Rf.
Rf. Rf. Sf. Rf.
4 5 6 7 8
Rf. Rf. Rf. Rf.
Rf. Rf. Rf. Rf.
Rf. Rf. Rf. Rf.
Rf. Rf. Rf. Rf.
Rf. Rf. Rf. Rf.

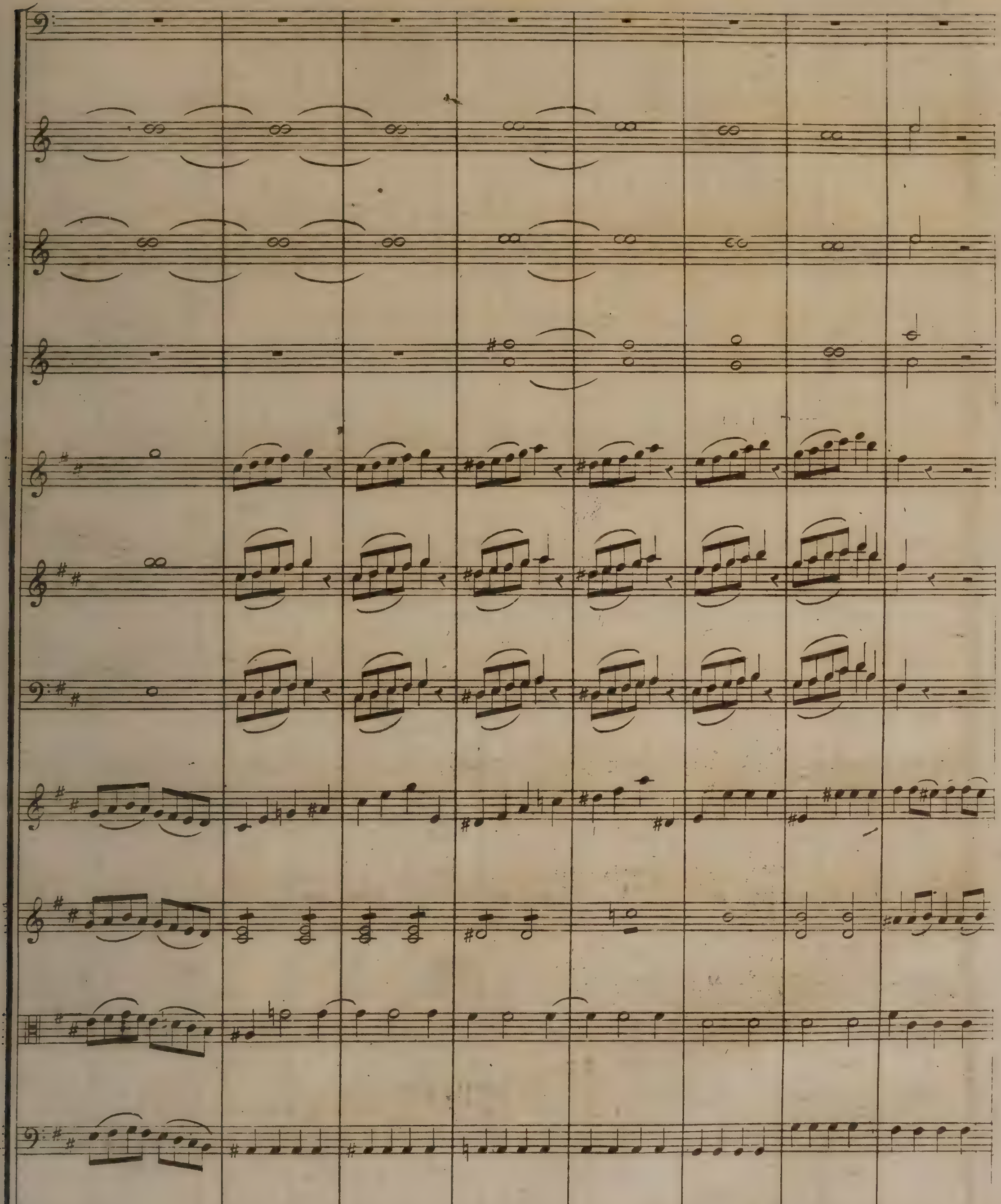
1
2
p
F
Lien.
9
10
Rf.

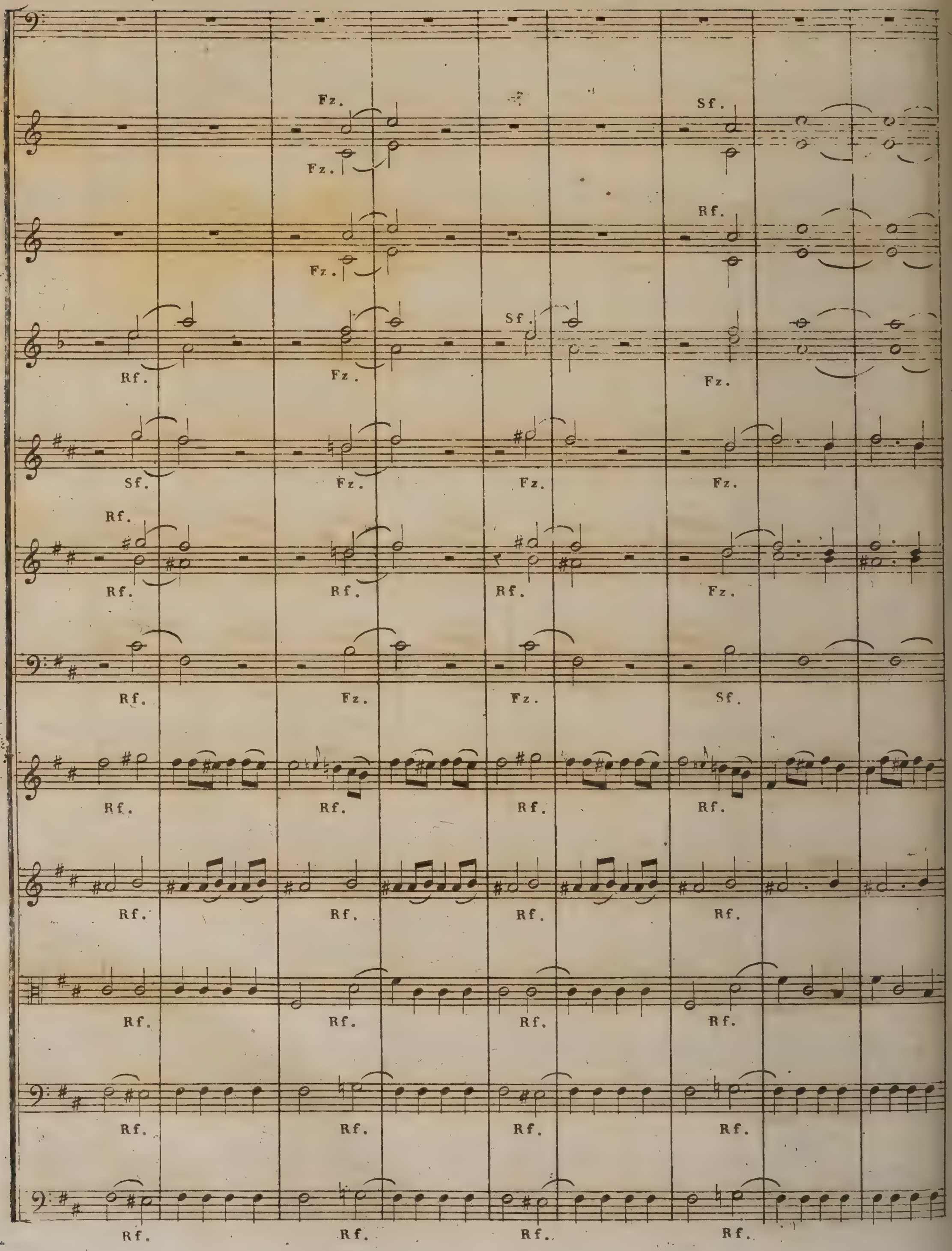
1^re^. STANCE de la Reprise.

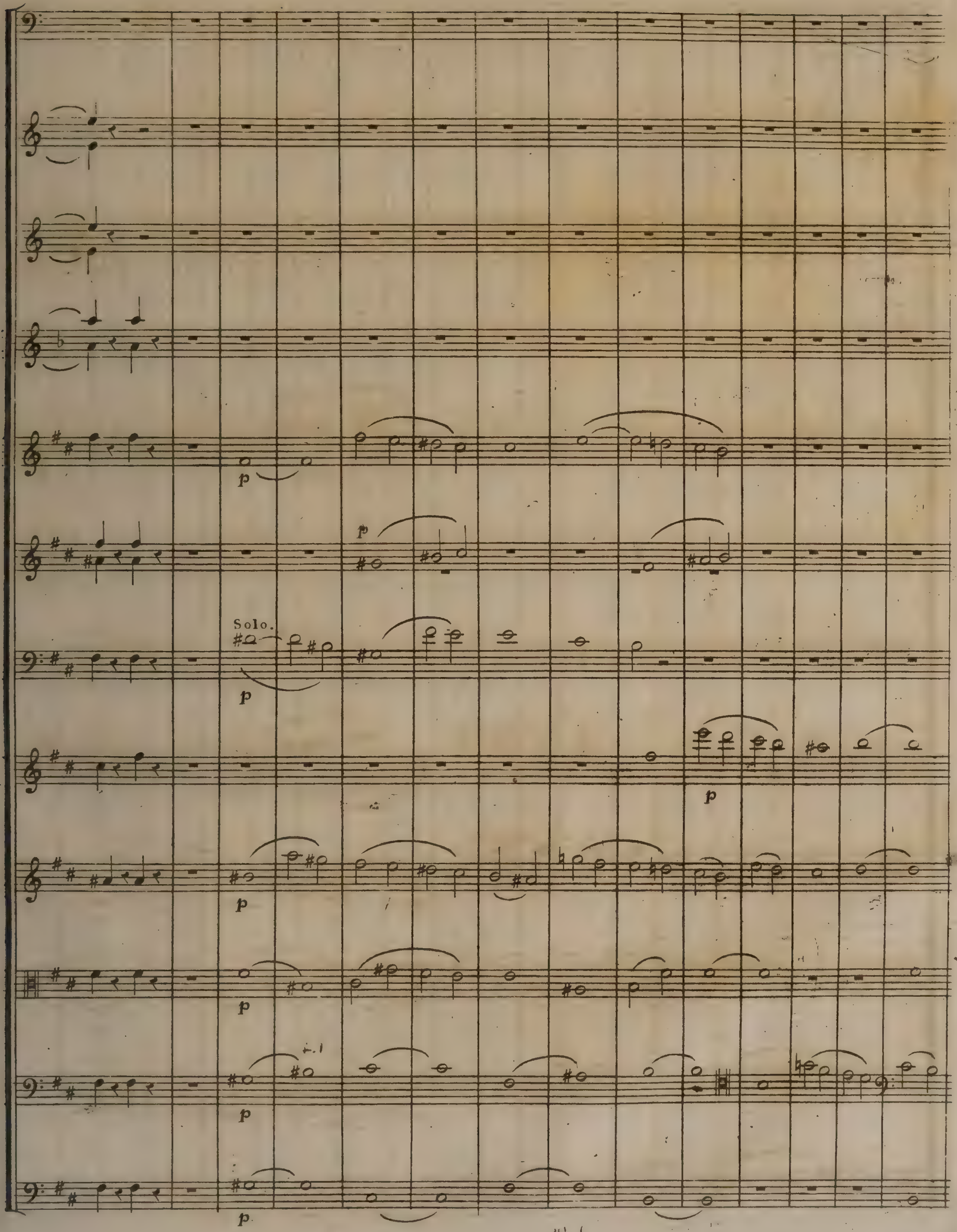


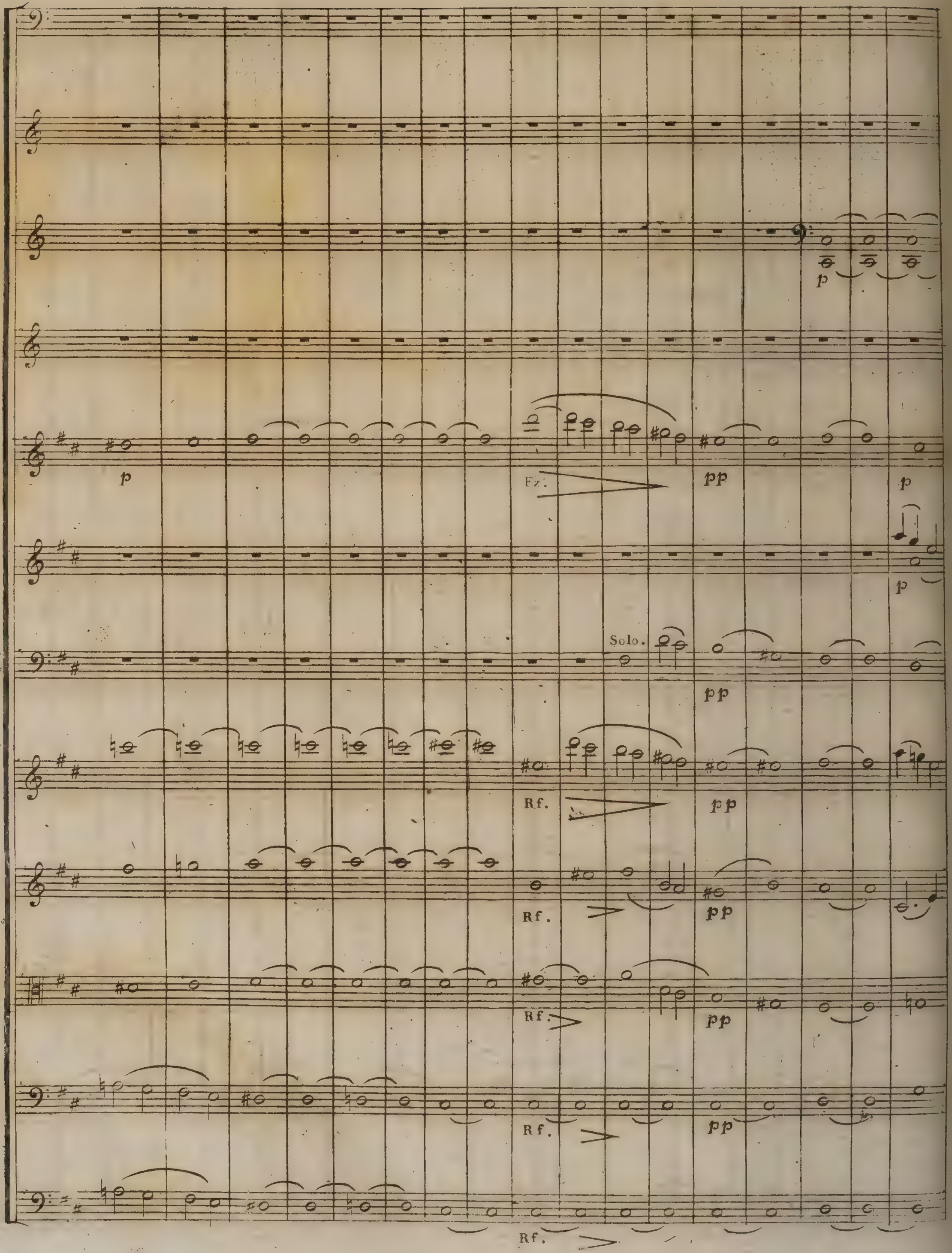

p
F
Fz.

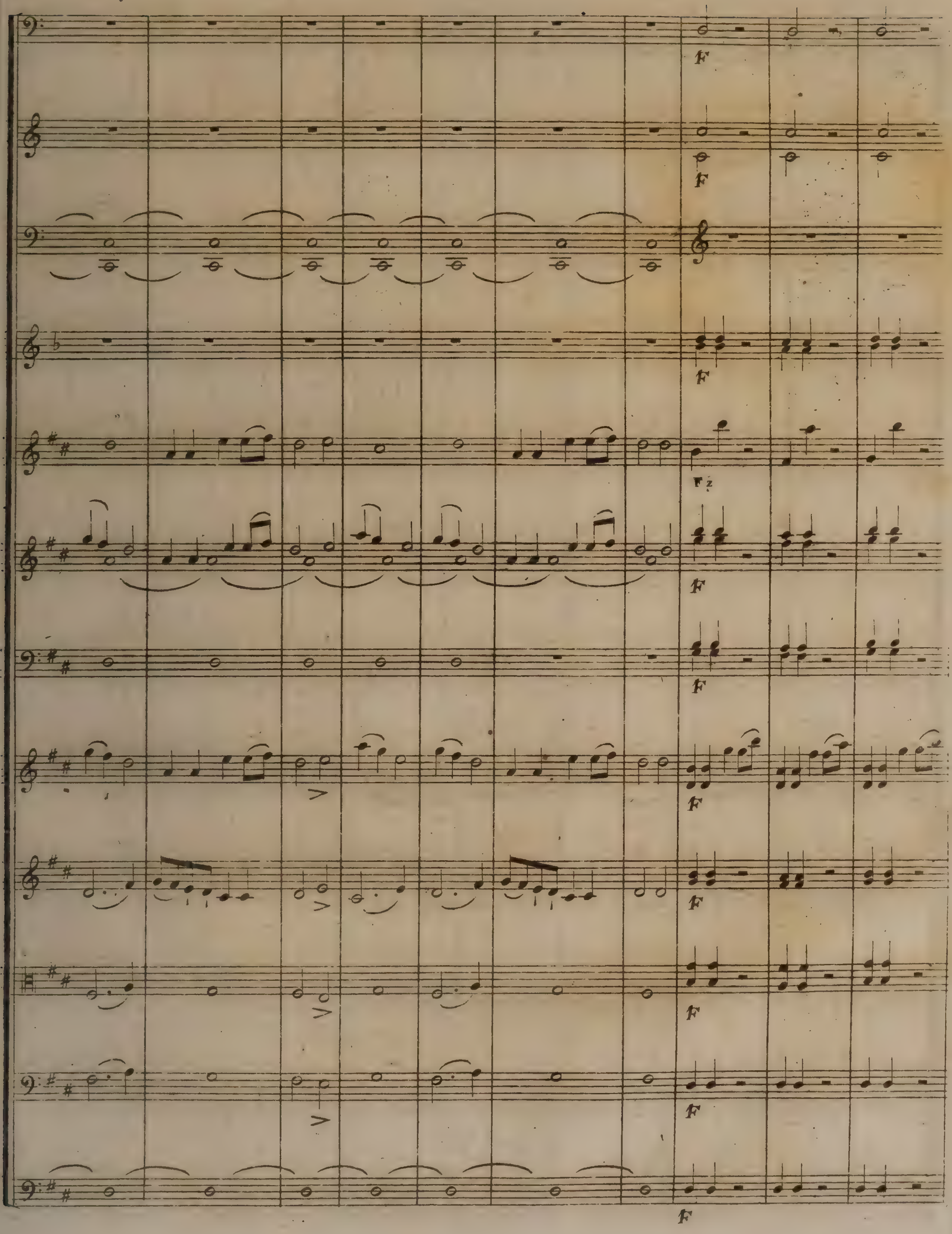


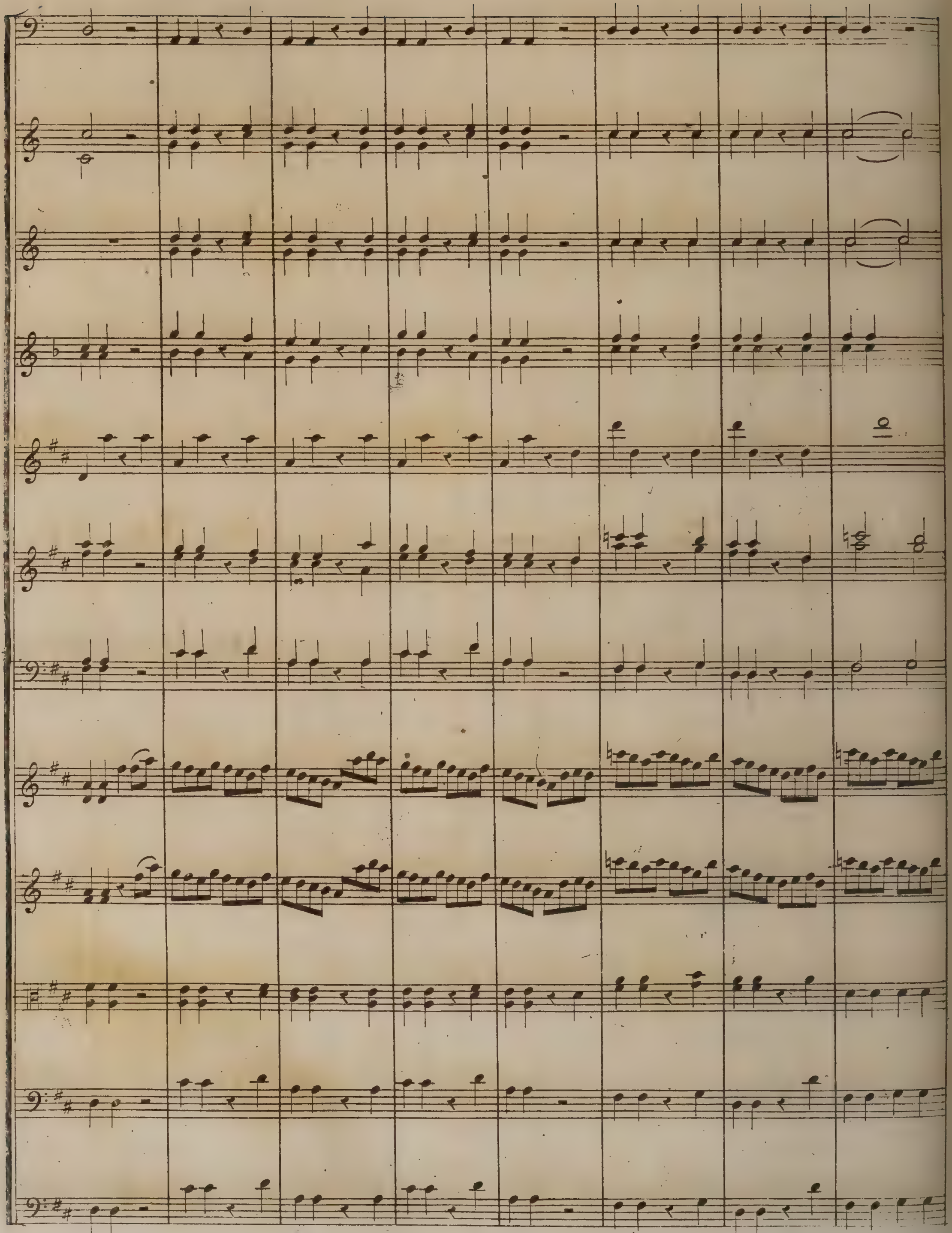


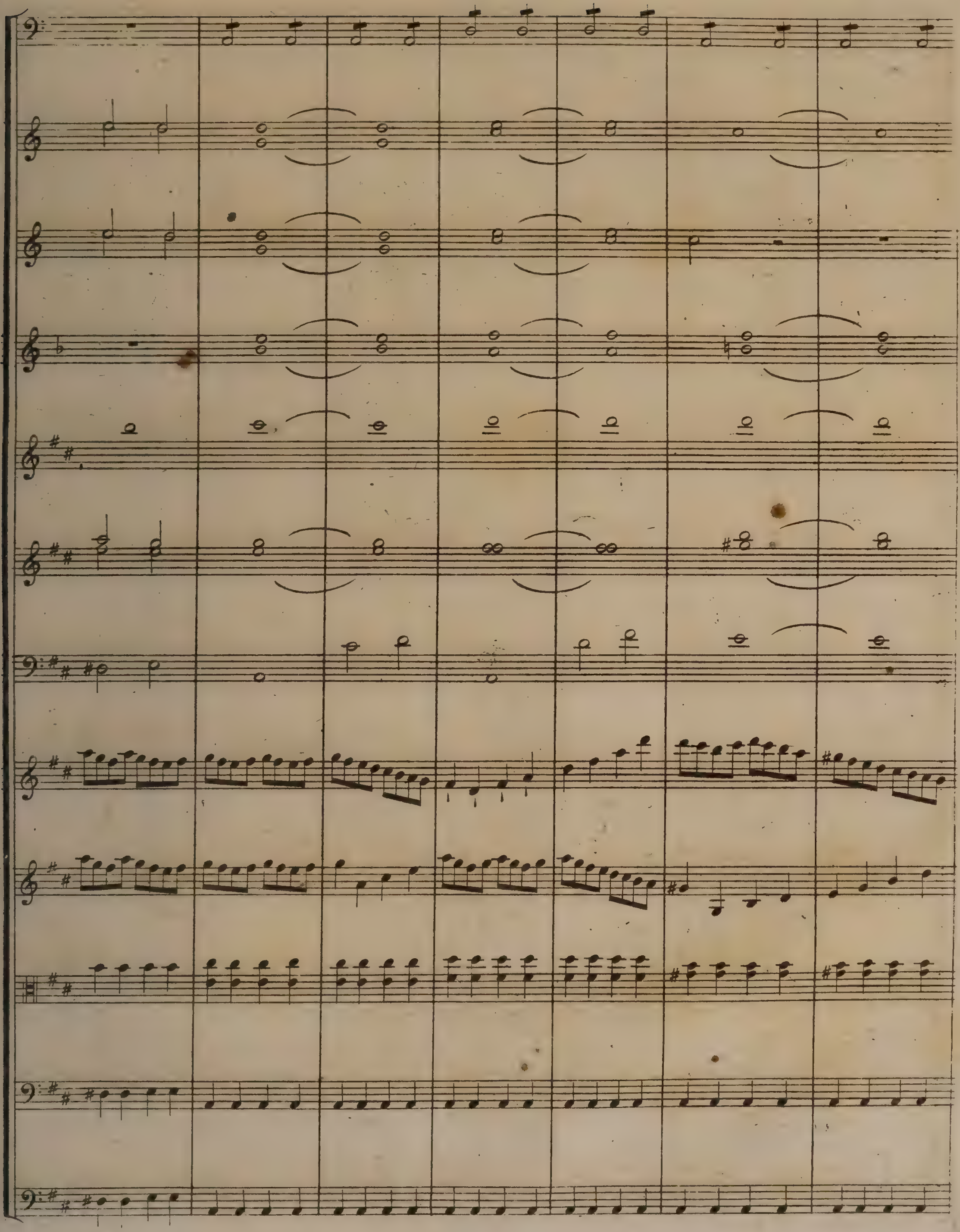

Fz.
Fz.
Sf.
Fz.
Rf.
Rf.
Fz.
Sf.
Fz.
Sf.
Fz.
Fz.
Fz.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Fz.
Rf.
Fz.
Fz.
Sf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.

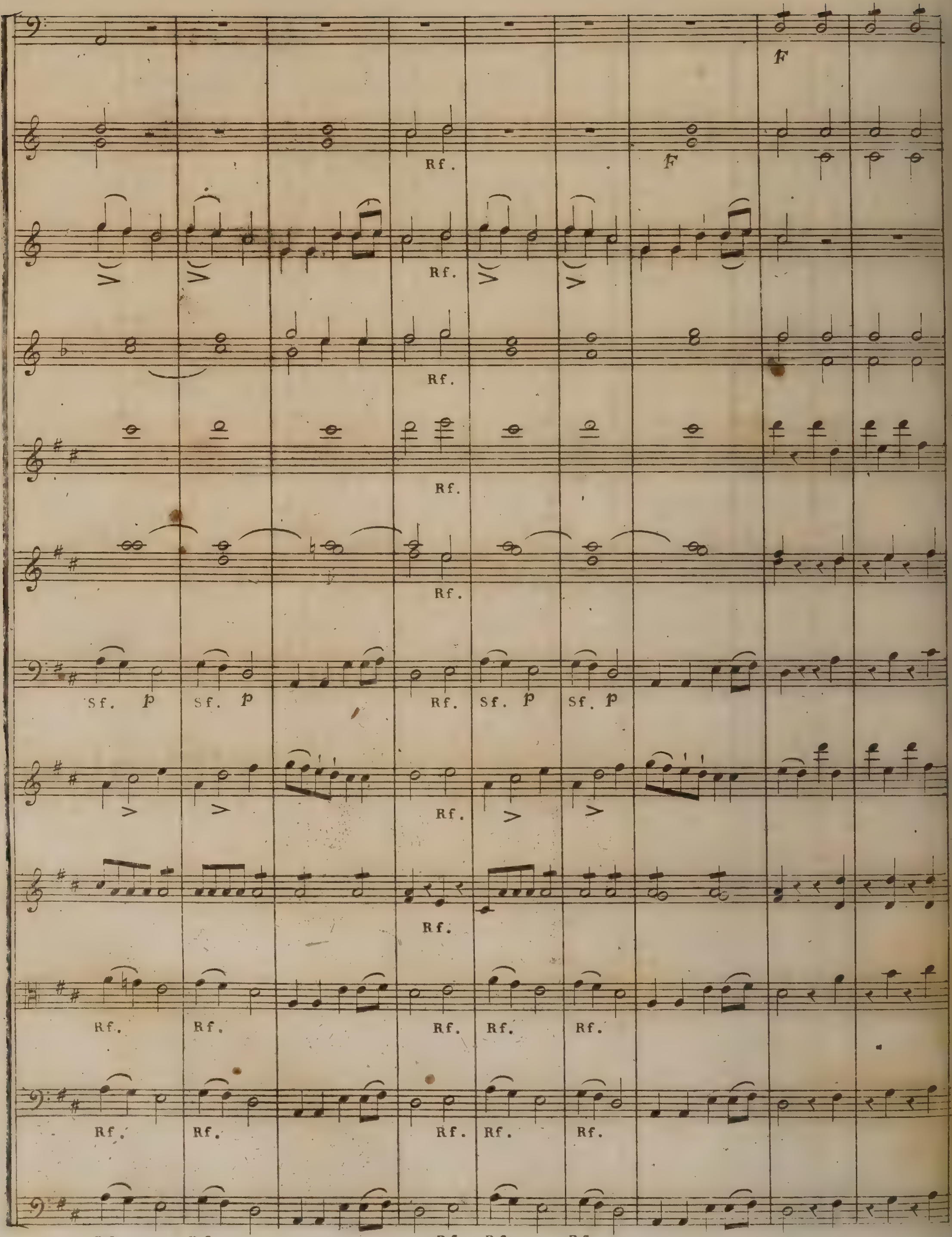

Solo.
p

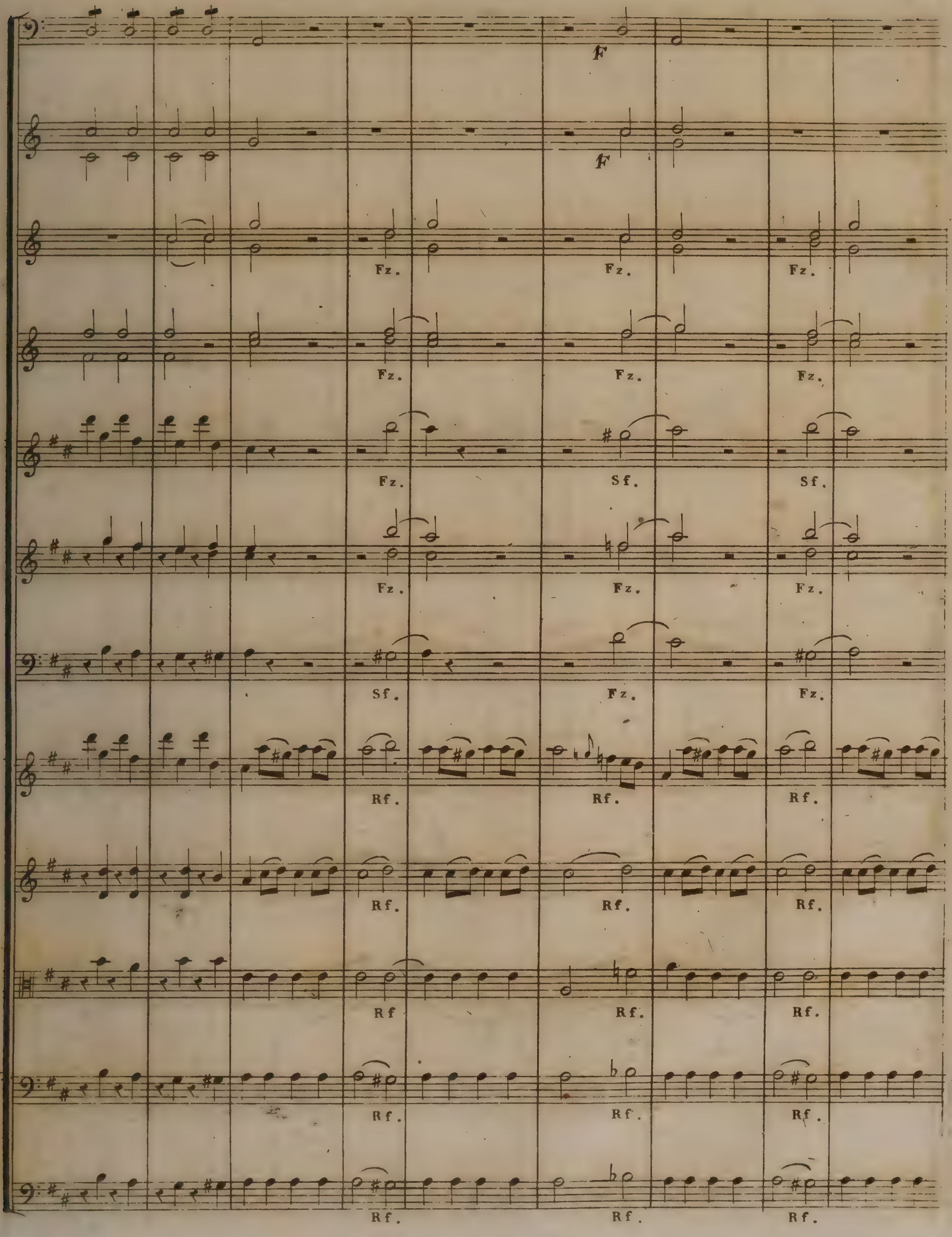

p
Fz.
pp
p
p
Solo.
pp
Rf.
pp
Rf.
pp
Rf.
pp
Rf.
pp
Rf.

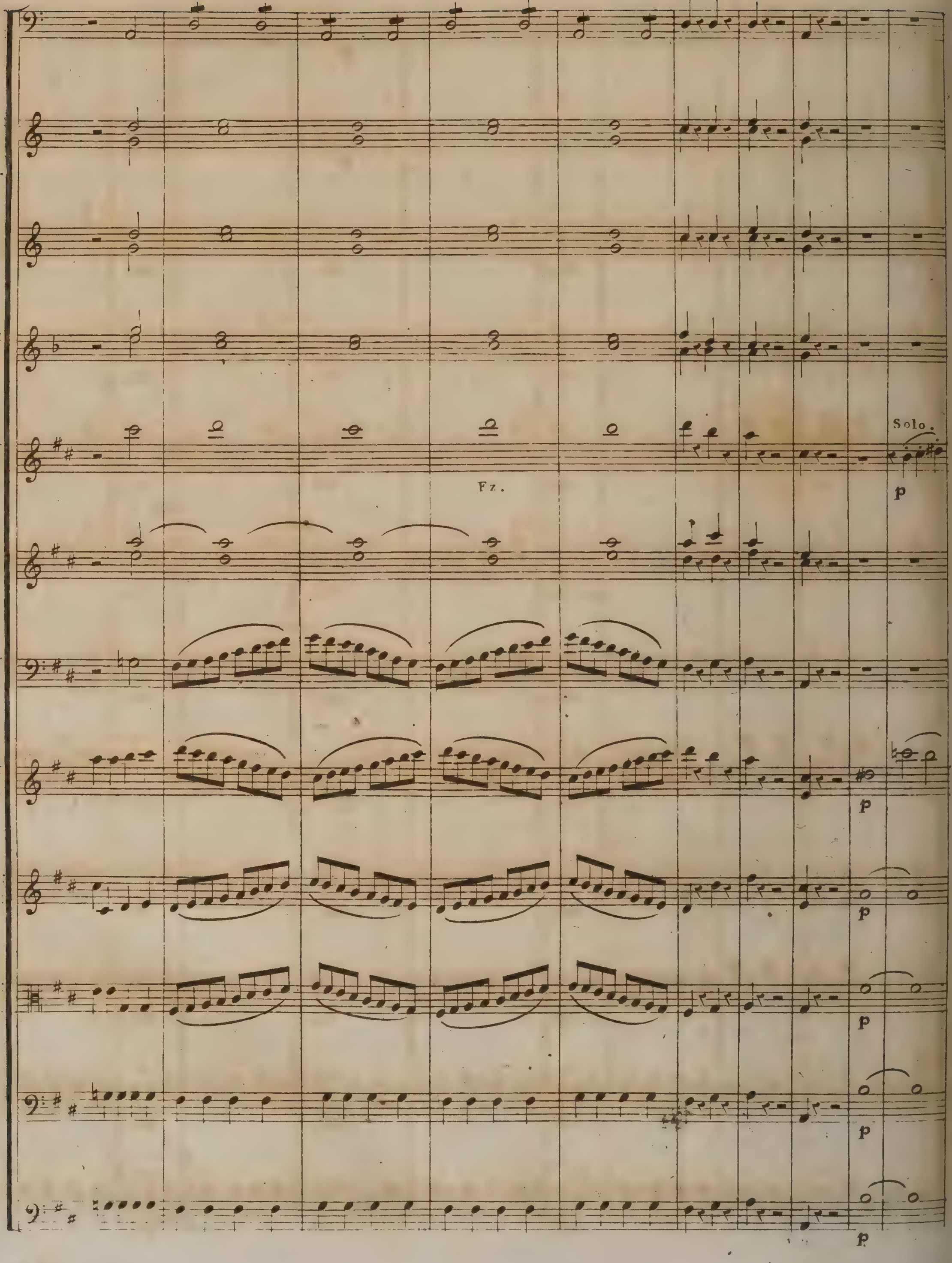

F
F
F
Fz
F
F
F
F
F
F
F

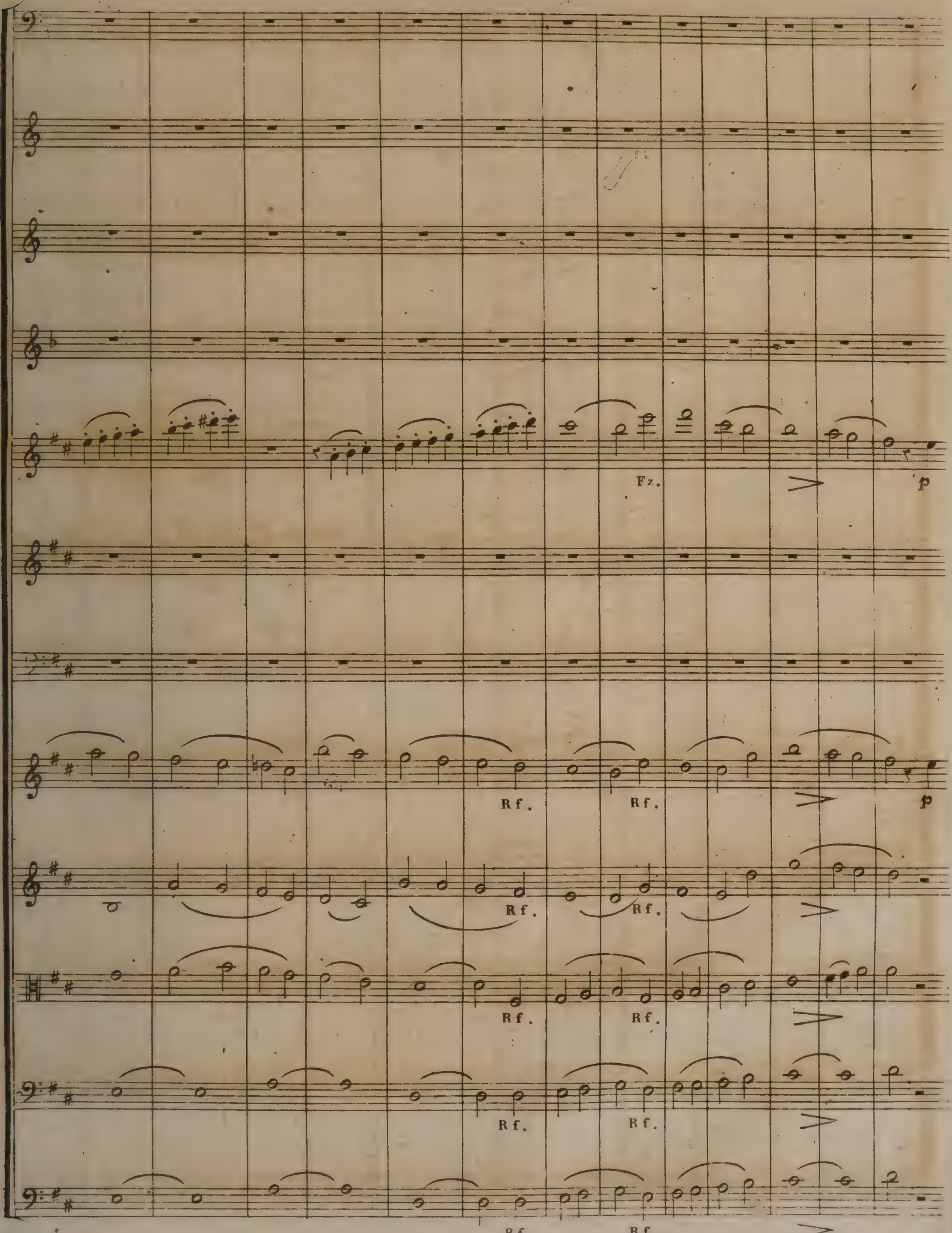


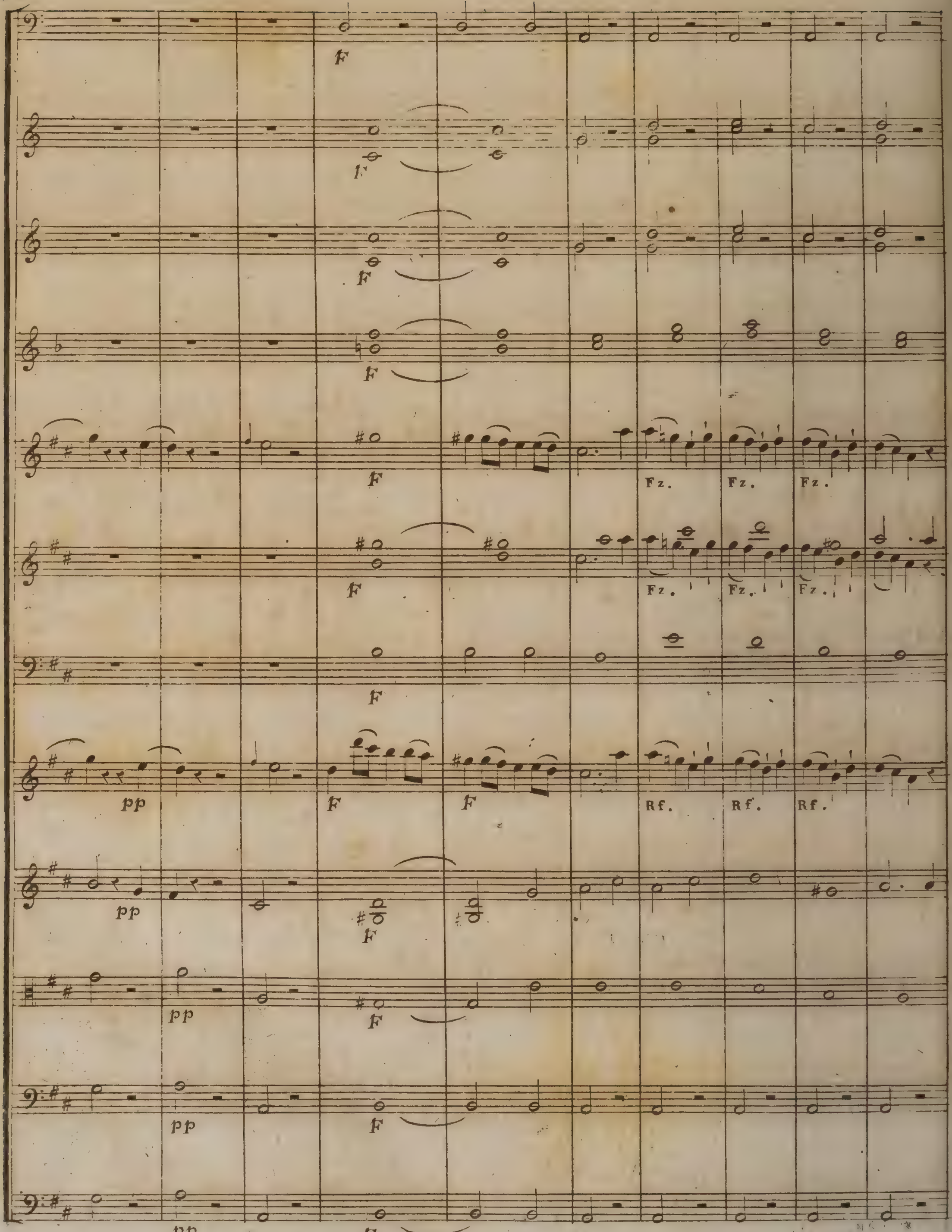


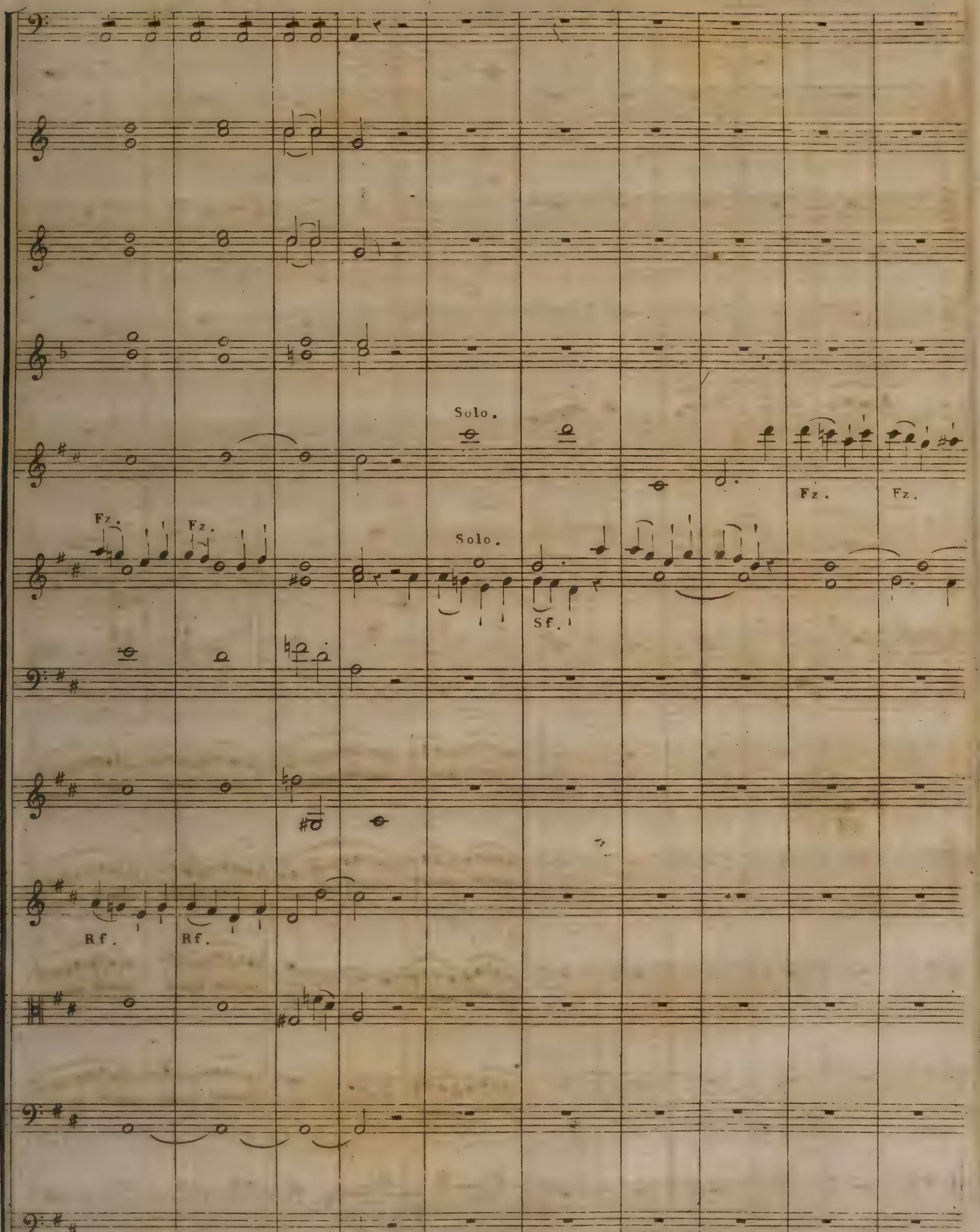

F
Rf.
F
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Sf. p
Sf. p
Rf.
Sf. p
Sf. p
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.


F
F
Fz. Fz. Fz.
Fz. Fz. Fz.
Fz. Sf. Sf.
Fz. Fz. Fz.
Sf. Fz. Fz.
Rf. Rf. Rf.
Rf. Rf. Rf.
Rf Rf. Rf.
Rf. Rf. Rf.
Rf. Rf. Rf.

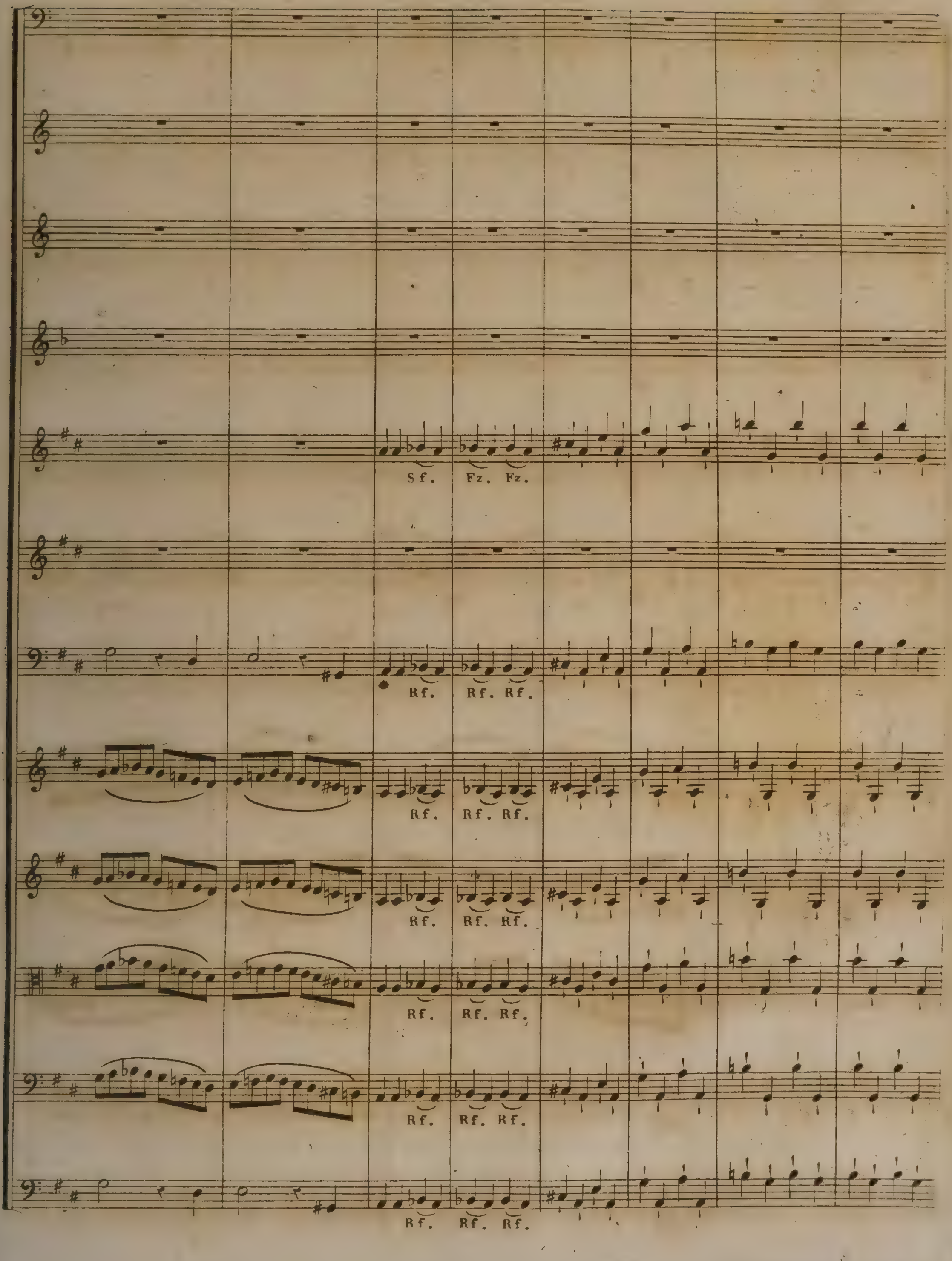

Fz.
Solo.
p

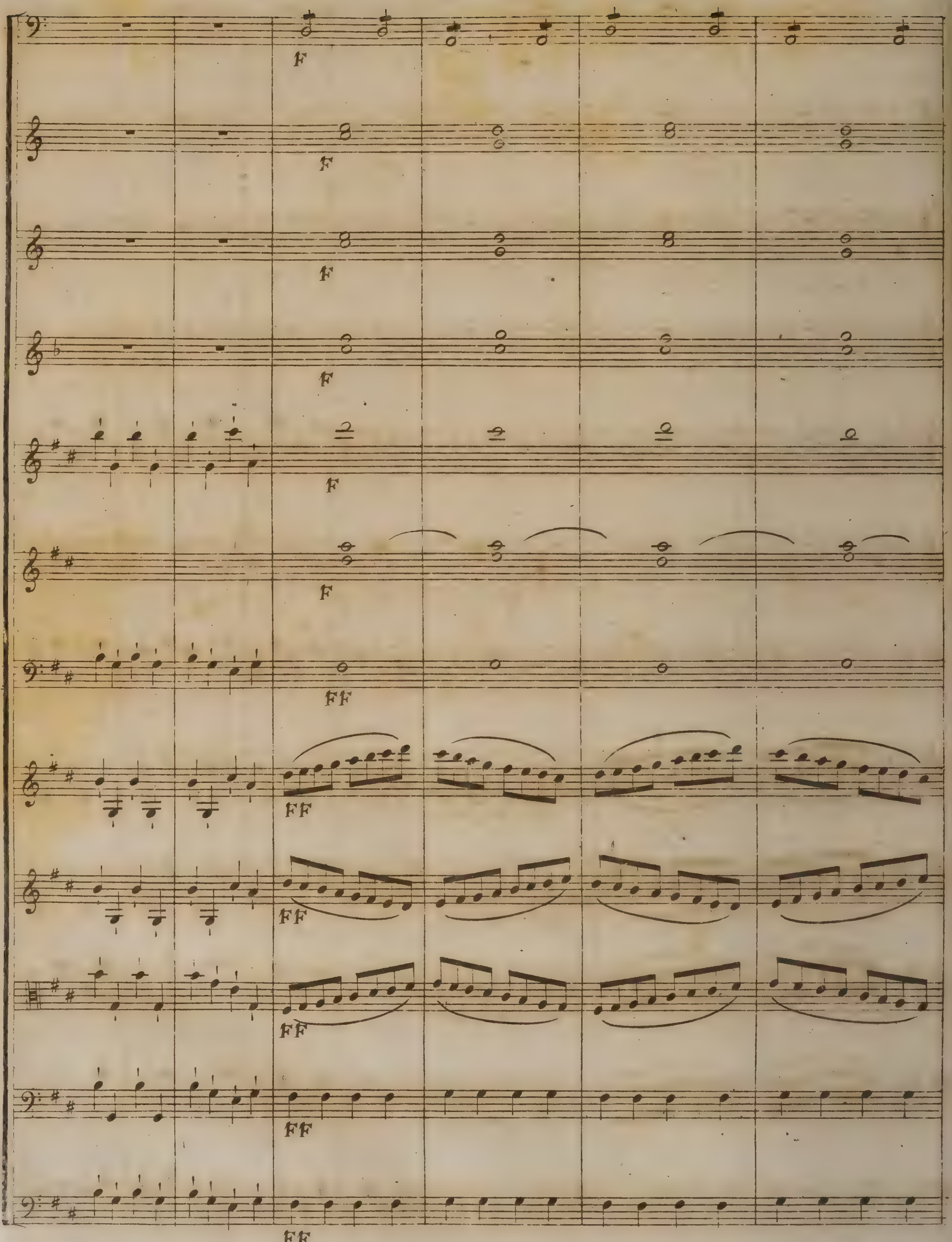

Fz.
p
Rf.
Rf.
p
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.

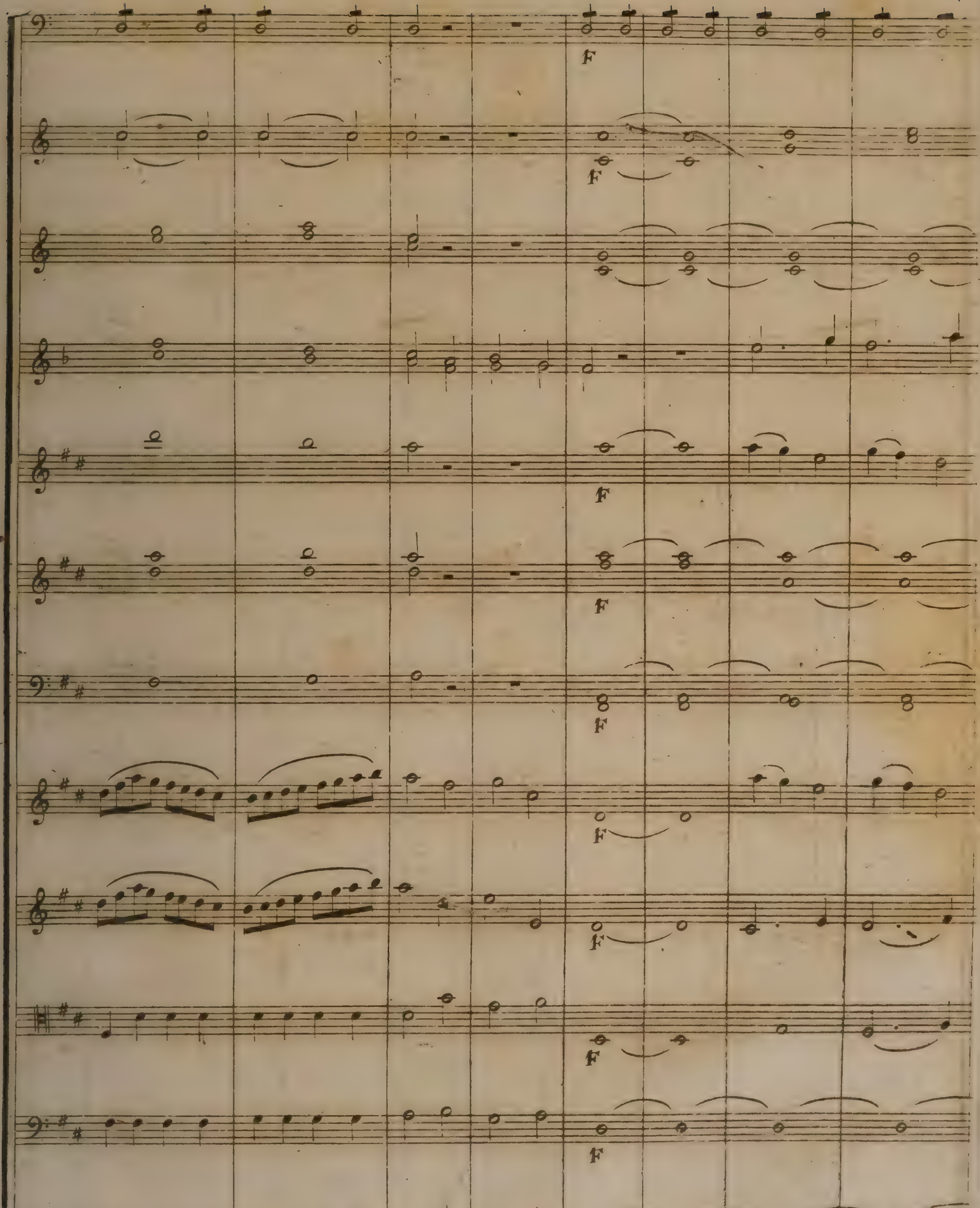

F
Fz.
Rf.
pp

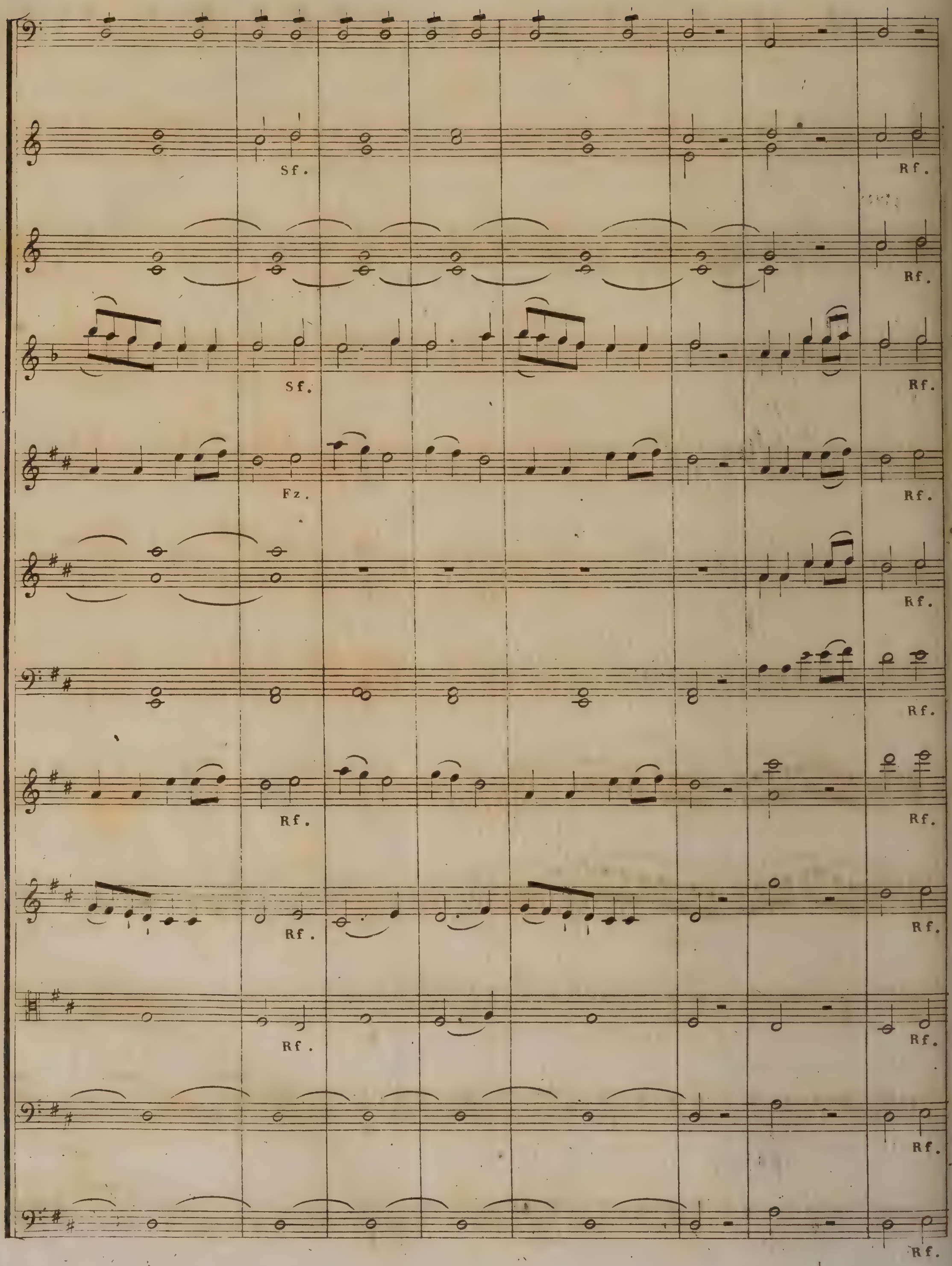

Solo.
Fz.
Fz.
Solo.
Sf.
Fz.
Fz.
Rf.
Rf.

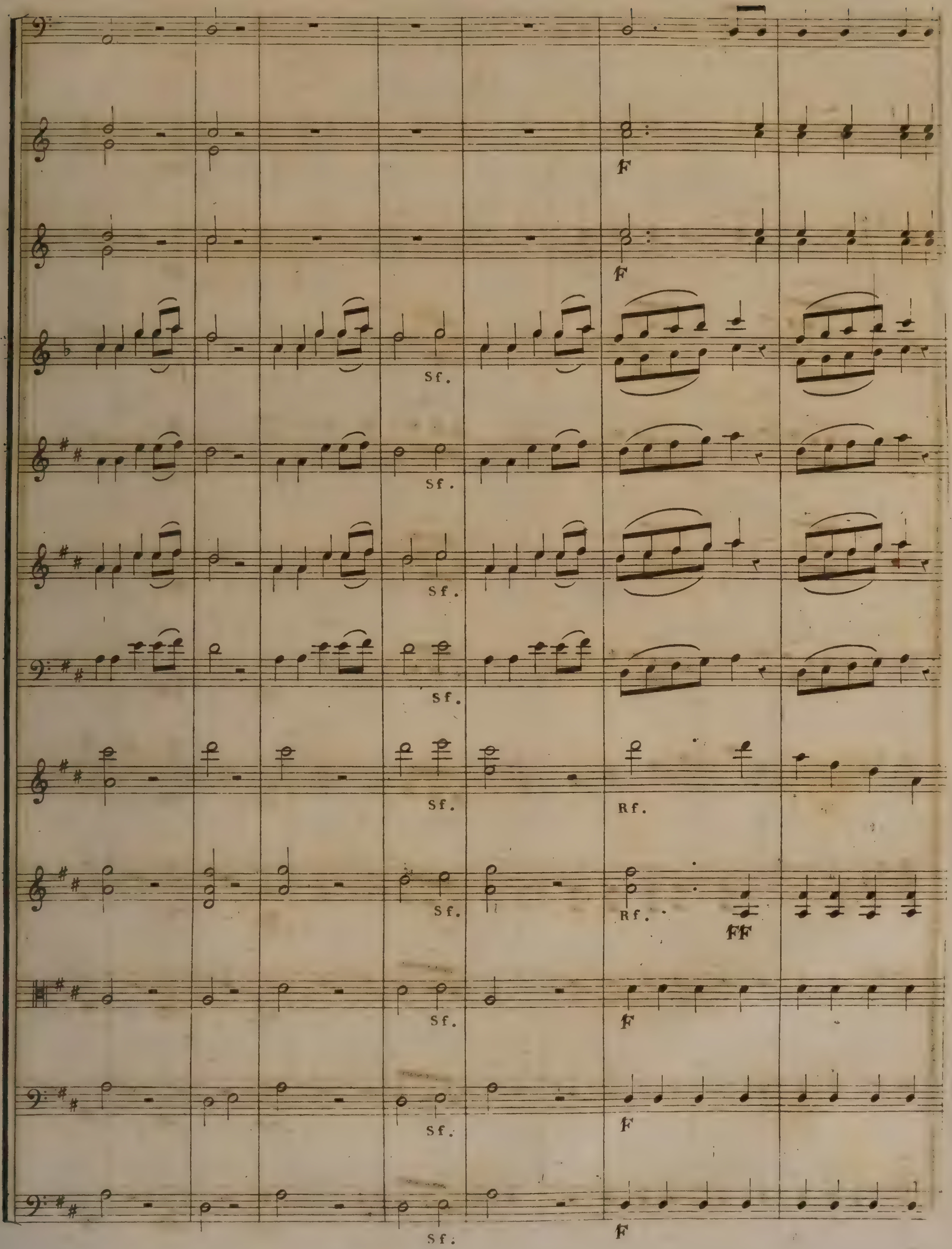
F
Fz.
Tutti.
Fz.

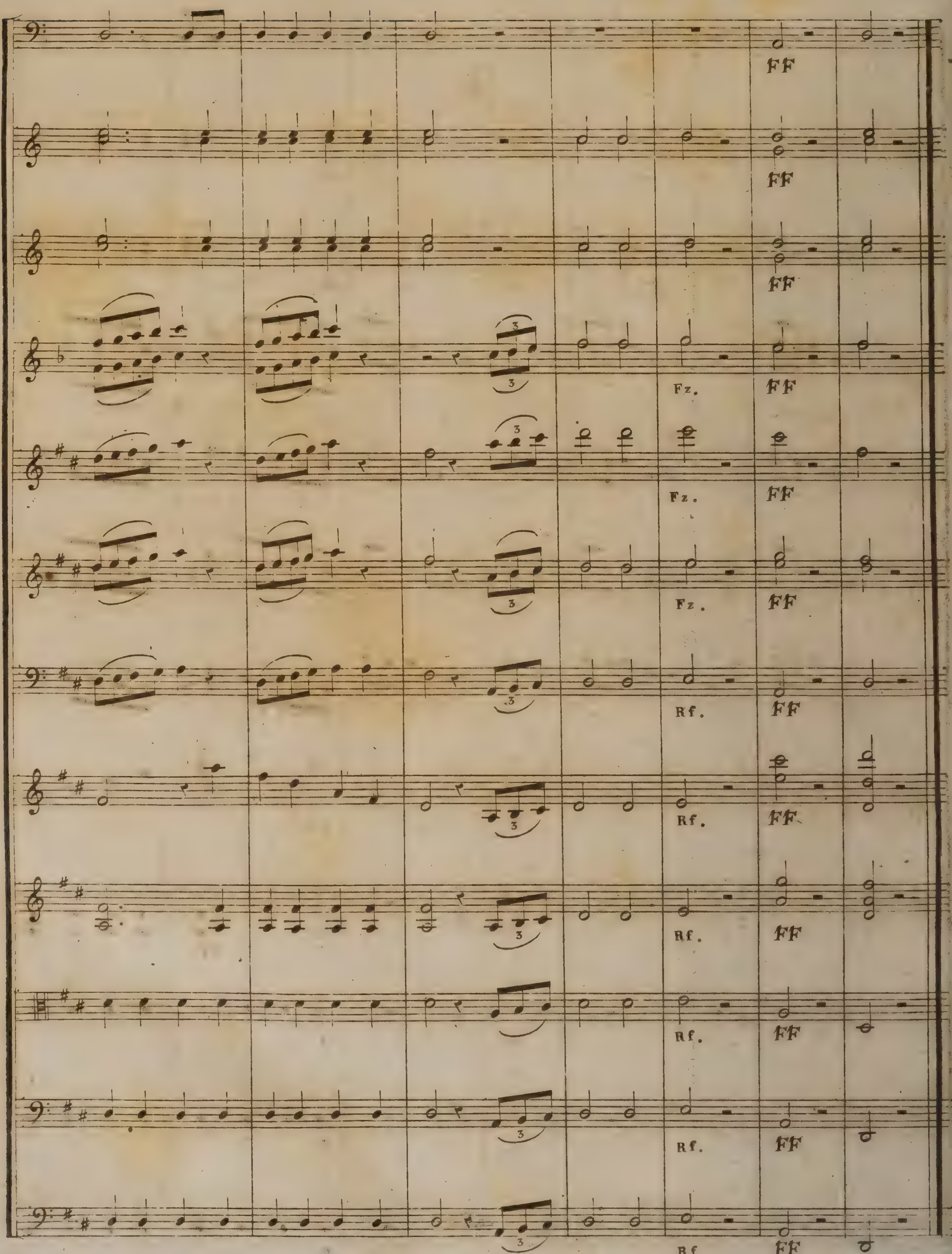

Sf. Fz. Fz.
Rf. Rf. Rf.
Rf. Rf. Rf.
Rf. Rf. Rf.
Rf. Rf. Rf.
Rf. Rf. Rf.
Rf. Rf. Rf.


F
F
F
F
F
F
FF
FF
FF
FF
FF
FF




Sf.
Rf.
Rf.
Sf.
Rf.
Fz.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.
Rf.


F
F
Sf.
Sf.
Sf.
Sf.
Sf.
Rf.
Sf.
Rf.
FF
Sf.
F
Sf.
F
Sf.
F

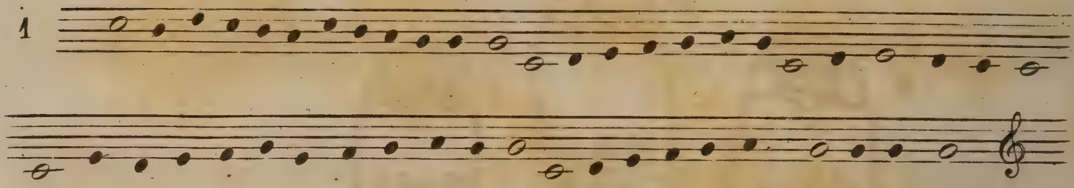

FF
FF
FF
Fz.
FF
Fz.
FF
Fz.
FF
Rf.
FF
Rf.
FF
Rf.
FF
Rf.
FF
Rf.
FF
Rf.
FF

20.
E la.
D
la sol ré
12.
E
la mi
13.
C
sol fa ut
11.
D. la sol
19.
F fa ut
14.
G. sol fa
18.
B
fa ♮mi
10.
A. la mi ré
16.
G. sol ré ut
15.
B. fa ♮mi
17.
Alamiré
9.
G sol ré ut
8.
Gamma
ut
1.
D. sol ré
5.
E. la mi
6.
C. fa ut
4.
E fa ut
7.
A ré
2.
B mi
3.

EXEMPLES POUR LA MUSIQUE DES HÉBREUX.

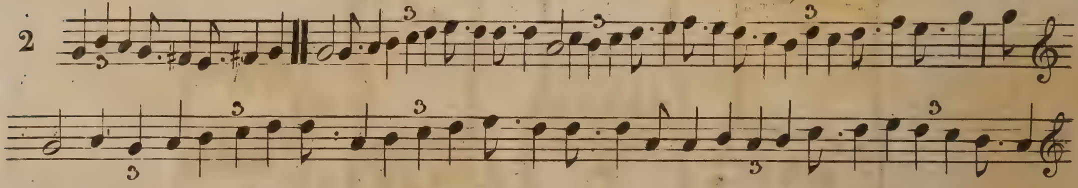
Page 42. Chant des Juifs Allemands pour le Pseaume XI. selon le texte hébreu, et X selon la version latine, reçu dans l'église Romaine.

1

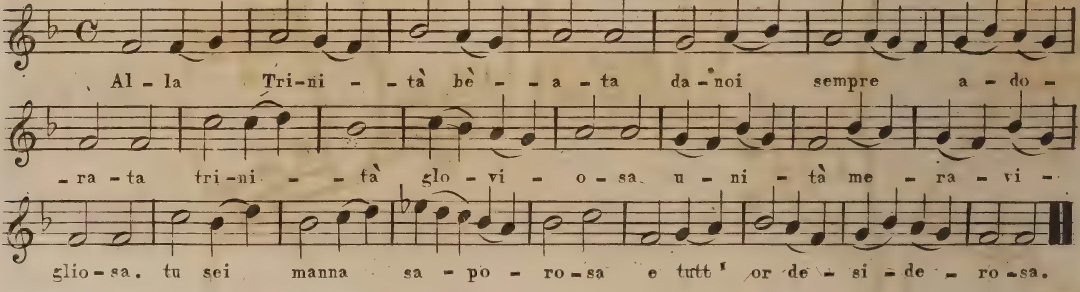


Autre pour le pseaume XXIII. (Lat. XXII.)

2



HISTOIRE DE LA MUSIQUE en ITALIE. Pag. 68.



NOUVEAUX CARACTÈRES DE MUSIQUE.

Exemple de Valeurs Egales.

Fig. 1. l'octave en montant. Figure 2. idem. en séparant les temps par des virgules.

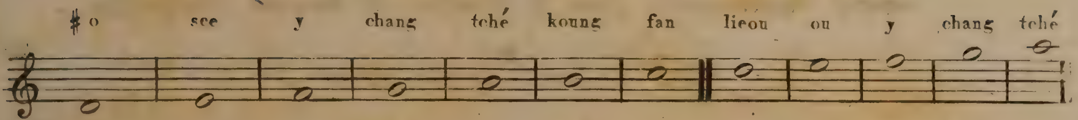
1 2 3 4 5 6 7 1 | 1 7 1 2 | 3 2 3 1 | 5 4 5 6 | 7 6 7 5 | 1 4 5 5 | 1 || 1 7, 1 2 | 3 2, 3 1 | 5 4, &c.

ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.

Exemple pour les valeurs inégales, points, syncopes, et silences. Fig. 3.

| 0 | ·1 3 1 | 5 5 7 5 | 1 1 | 5 5 6 7 1 2 3 4 | 5 5 | 6 4 3 2 1 7, 1 5 | 6, 0 1 6 4 | 5, 0 5 3 1 | 4 2 3 1 | 5 0 | · · 5, · 4 · 3 | · 2 · 1 | · 7 1 |

Rapport des Notes Chinoises aux Notes Européennes.



Pa. 311. Air suisse appellé le rans des vaches.

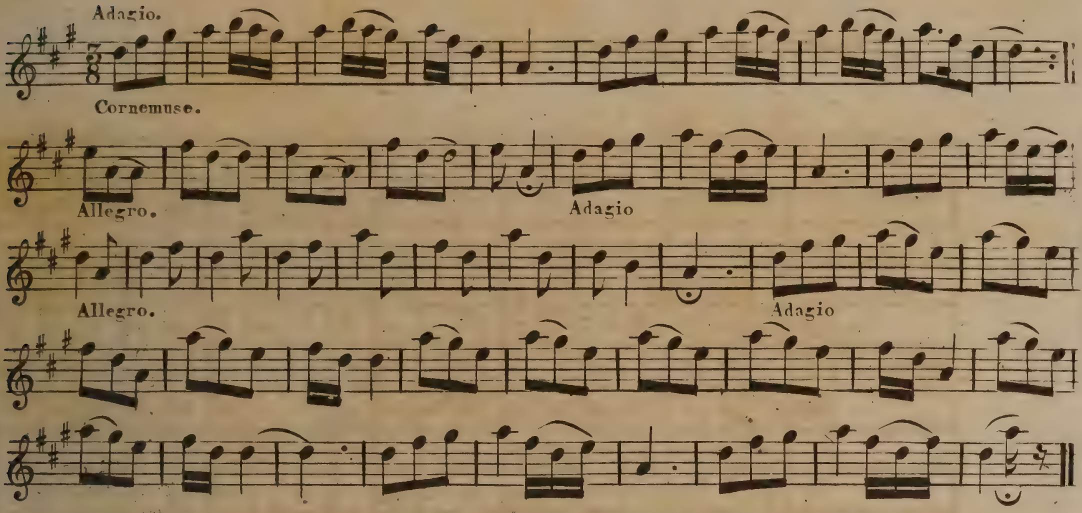


Fig. 166. P. 656.

Gamme francaise.

E	si	mi
D	la	ré
C	sol	ut
B	fa	si
A	mi	la
G	ré	sol
F	ut	fa

Fig. 165. Page 656. GAMME ITALIENNE.

	béquarre	naturel	bémol
ee	la	mi	
dd	sol	ré	la
cc	fa	ut	sol
bb	mi		
bb aa	ré	la	mi
g	ut	sol	ré
f		fa	ut
e	la	mi	
d	sol	ré	la
c	fa	ut	sol
b	mi		fa
a	ré	la	mi
G	ut	sol	ré
F		fa	ut
E	la	mi	
D	sol	ré	
C	fa	ut	
B	mi		
A	ré		
T	ut		

PIÈCE MORESQUE pour la Marche Du GRAND SEIGNEUR,

Qui se joue sur les Fifres.

Elle est Notée sur le mode appelé Rast, mesure double

Pischreu ou Retournelle pour la Simphonie.

1er. Couplet.	h	yh	yh	yf	yh	yg	yh	h	ya	ya	h	ya	h	yh	yh	yg	yc	ya	h	g
Refrein..	h	h	h	ya	h	g	h	⊙	ya	yc	ye	yc	yc	ya	ya	ya	ka	yh	ka	yh
	ye	yc	ya	yc	ye	yc	ya	ye	ya	yc	yc	ya	h	ye	ye	yh	yc	yc	ya	yc
	ya	yc	ya	ya	yh	yh	ka	yh	ye	yc	ya	h	h	g	h	ya	g	h	ya	yc
	h	ya	yc	ya	yh	ka	yh	yc	ye	ya	yh	h	h	ya	h	ya	yc	h	ya	g
reprise.	h	h	h	ya	h	g	h	⊙	yh	ka	ka	yh	yg	yc	ya	h	yh	ka	ka	yh
	yg	yc	ya	h	yh	yg	yc	yg	yh	ka	yh	yg	yh	yh	yh	ka	kc	yh	kc	kd
	ka	yh	ka	yh	⊙	yg	yc	ya	h	h	h	ya	yc	h	ya	g	h	h	h	ya
	h	g	h	yg	yh	ka	yh	yg	yh	ka	yg	yh	ka	yg	yh	ka	kc	ke	ka	kc
refrein.	yh	ka	yg	yh	yc	ye	ya	yc	yc	ya	h	yc	yc	ye	yh	⊙	ye	yc	ye	yc
	yc	ya	ya	ka	yh	h	yc	yc	ye	yh	ye	yc	ye	yc	ye	ya	ya	ke	ka	kc
	yh	ka	ye	yh	yc	ye	yc	yc	ya	ya	ka	ka	kc	yh	ye	yh	yc	ye	yc	yc
	ya	ya	yh	h	yc	yc	ye	⊙	yh	ye	yc	ye	yc	yc	ya	ya	⊙			

Traduction du premier Couplet refrein, d'après le monochorde des Persans, dont on vient de parler.

L'Exemple ci-dessous est tiré des essais de Mr. De la Borde, mais il est certainement fautif dans tout ce qui y sort des lois de la mélodie, car la Musique des Persans est asservie à ces lois comme la nôtre elle-même.... De Momigny.

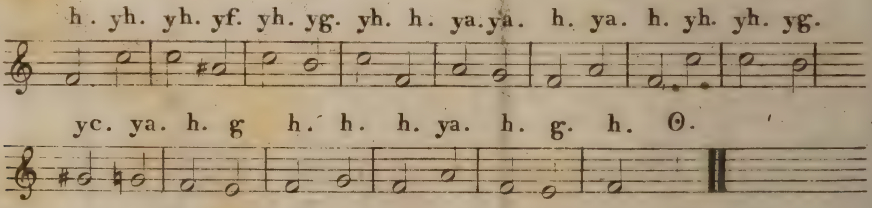


Diagramme général du système des Grecs pour le genre diatonique.

	Noms modernes.	Noms anciens.	
	la	Nété hyperboléon	
	sol	Hyperboléon diatonos	Tétracorde hyperboléon
	fa	Trite hyperboléon	
	mi	Nété diezeugménon	Synaphe ou conjonction
		Dieuzeugménon diatonos	Tétracorde dieuzgménon
Tétracorde Synnemenon.	*re*	Nété synneménon	
		Synnéménon diatonos	
	ut	Trite synnéménon	
	si	Paramèse	
	si b	Trite synnéménon	Diazeuxis ou disjonction.
	la	Mése	
	sol	Méson diatonos	Tétracorde méson
	fa	Parhypate meson	
	mi	Hypate meson	Synaphe ou conjonction
	re	Hypaton diatonos	Tétracorde hypaton.
	ut	Parhypate hypaton	
	si	Hypate hypaton	
	la	Proslambanomenos	

SYSTÈME DE BOISGELOU.

Page 421.

Arrangement du Clavier.

	de	ma	fa	sol	la	si
ut	ré	mi	fi	bé	sa	ut

Page 422.

Progression par quintes en commençant par fa.

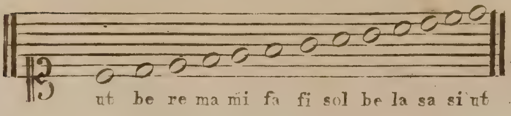
ut	de	re	ma	mi	fa	fi	sol	be	la	sa	si	ut
2	2^5	2^2	2^6	2^3	1	2^4	2	2^5	2^2	2^6	2^3	1
n	n^8	n^3	n^{10}	n^5		n^7	n^2	n^9	n^4	n^{11}	n^6	12

Progression par quartes en commençant par si.

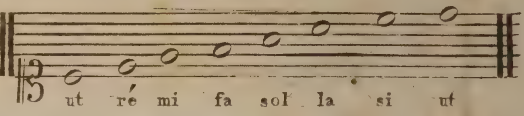
ut	de	ré	ma	mi	fa	fi	sol	be	la	sa	si	ut
n^5	n^{10}	n^3	n^8	n	n^6	n^{11}	n^4	n^9	n^2	n^7	1	n^5
2^2	2^5	2	2^4		2^3	2^6	2^2	2^5	2	2^4		2^3

Portée de musique à sept lignes contenant l'échelle chromatique de l'octave sans dièzes ni bémols. Page 422.

l'échelle diatonique sur la même portée.

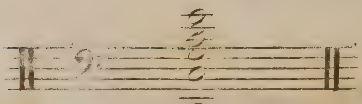


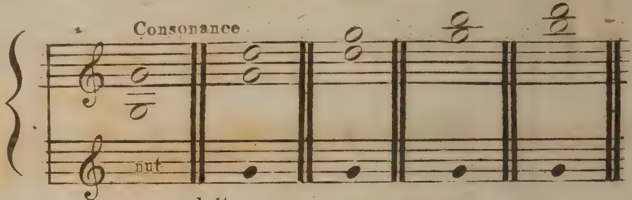
P. 424



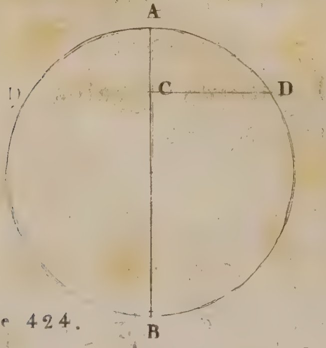
SYSTÈME DE TARTINI.

Page 423. Page 424.





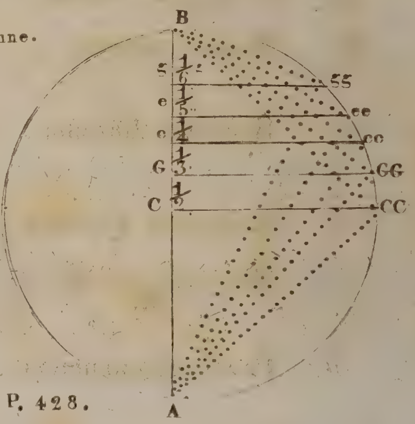
Page 423.



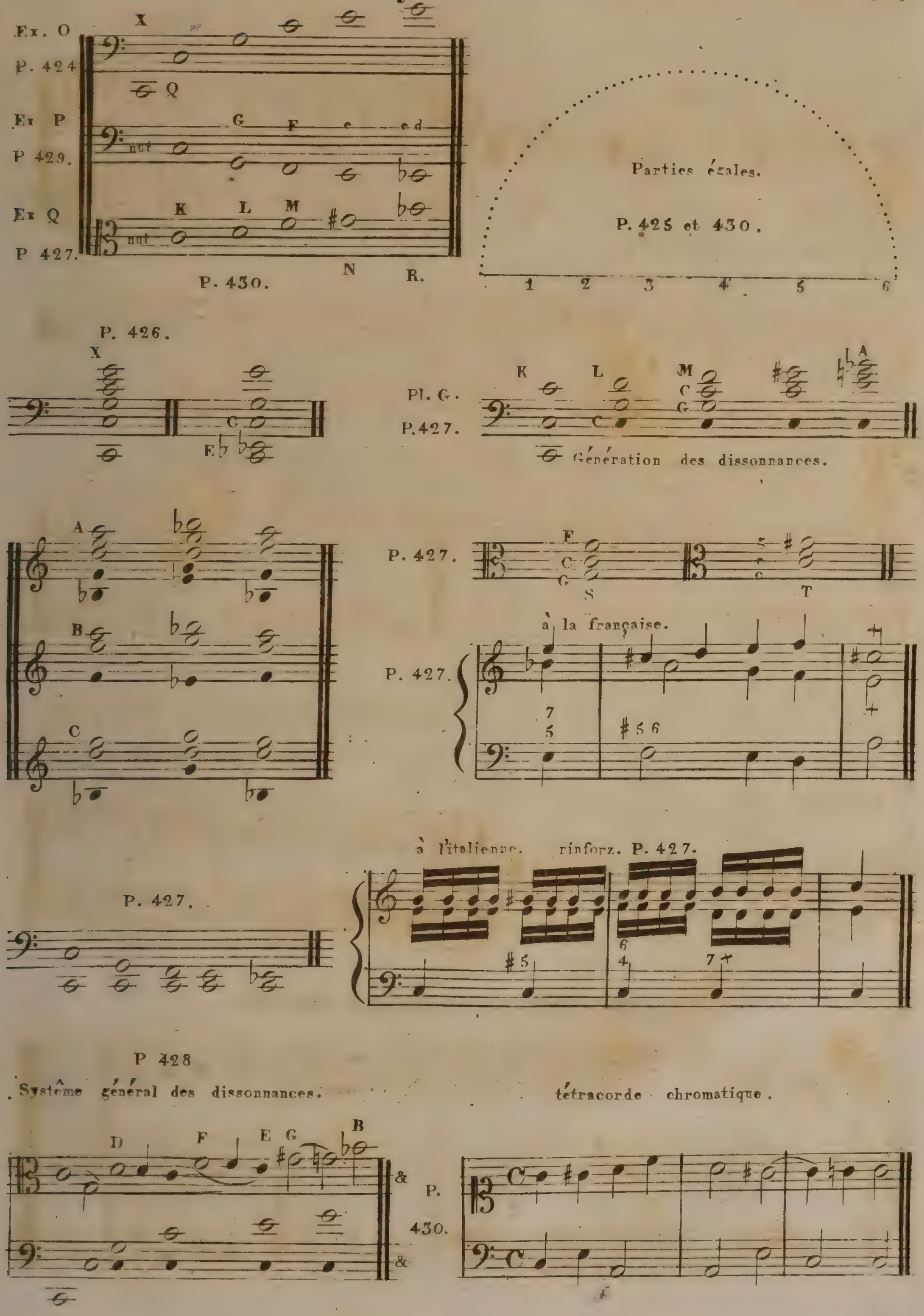
Page 424.

2e. colonne.

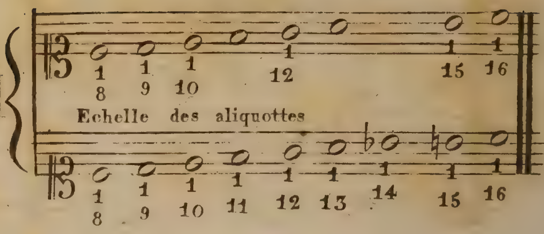
P 424. 2e. colonne.



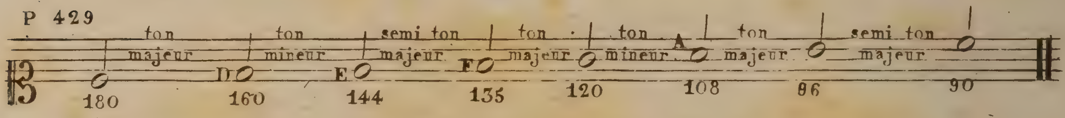
P. 428.


Ex. O
P. 424
X
Q
Ex P
P 429.
nut
G
F
e
e d
Ex Q
P 427.
K
L
M
N
R.
P. 430.
Parties égales.
P. 425 et 430.
1 2 3 4 5 6
P. 426.
X
E♭
G
Pl. G.
P.427.
K
L
M
C
G
A
Génération des dissonnances.
A
B
C
P. 427.
F
C
G
S
T
à la française.
P. 427.
7
5
♯5 6
à l'italienne.
rinforz. P. 427.
P. 427.
♯5
6
4
7
P 428
Systême général des dissonnances.
D
F
E G
B
P.
430.
tétracorde chromatique.

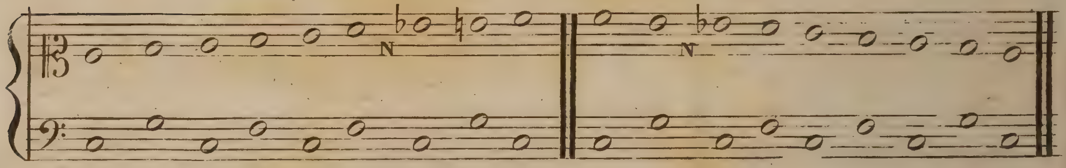
P. 429.



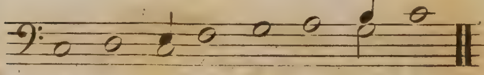
P 429



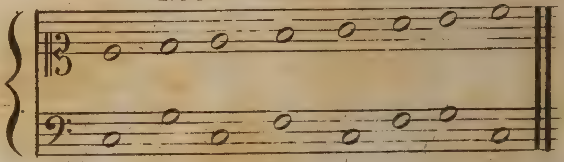
Page 430. Basse fondamentale qui retourne exactement sur elle même au moyen de la septième aliquote ajoutée à l'échelle diatonique.



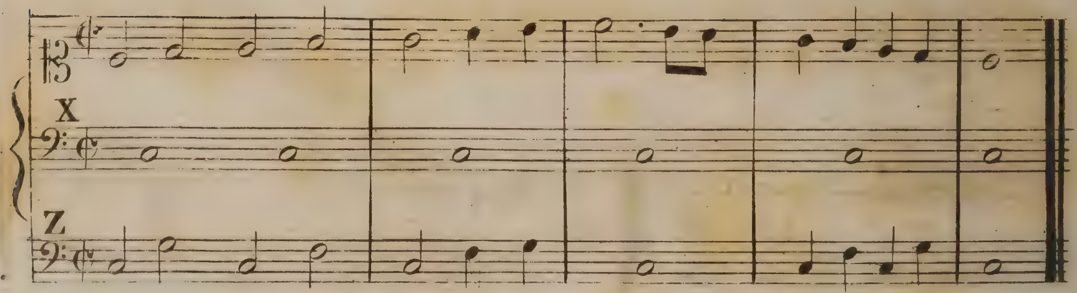
P. 429. Basse fondamentale des harmonistes du 15.e siècle corrigée.



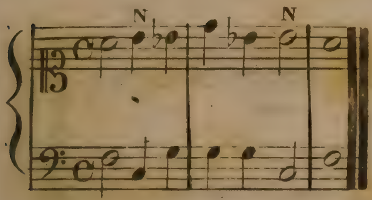
P. 429. Basse fondamentale et régulière de l'échelle diatonique ascendante par la succession naturelle des trois cadences.



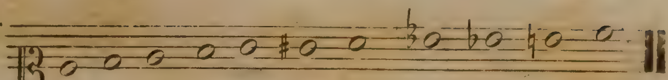
Page 430. ÉCHELLE DIATONIQUE MESURÉE.



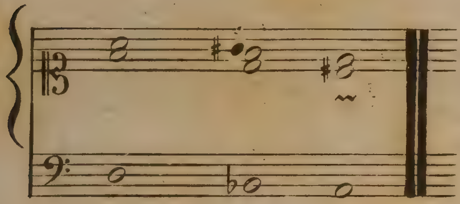
Tétracorde enharmonique.



Genre épaissi. P. 430. Pl. K.



Système tartini. P. 430. Pl. K.

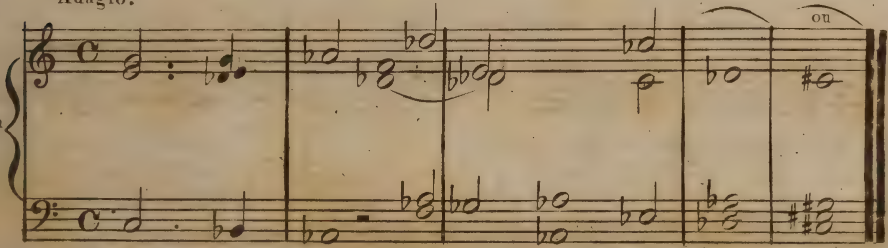


TRANSITIONS.

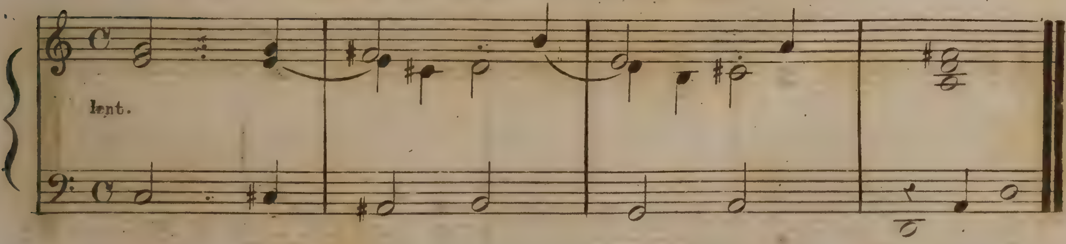
Art. moduler Page 164 Art. transition Page 539.

Adagio.

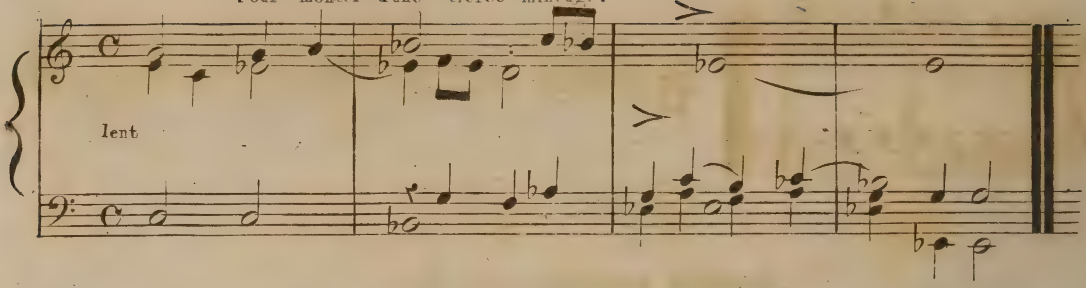
Pour porter le ton un demi ton plus hâut.



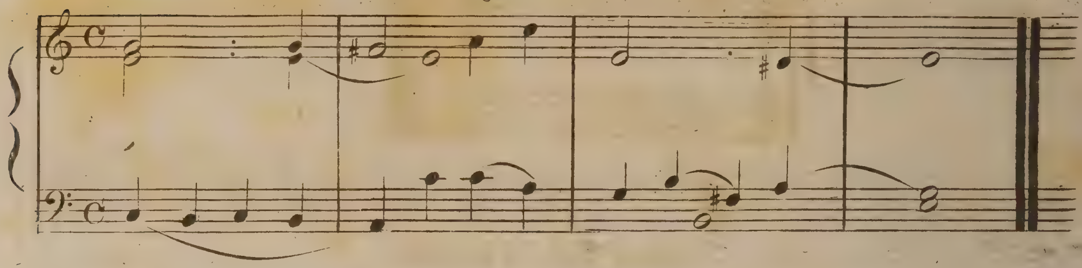
Passage d'un ton à celui qui est un ton plus hâut.



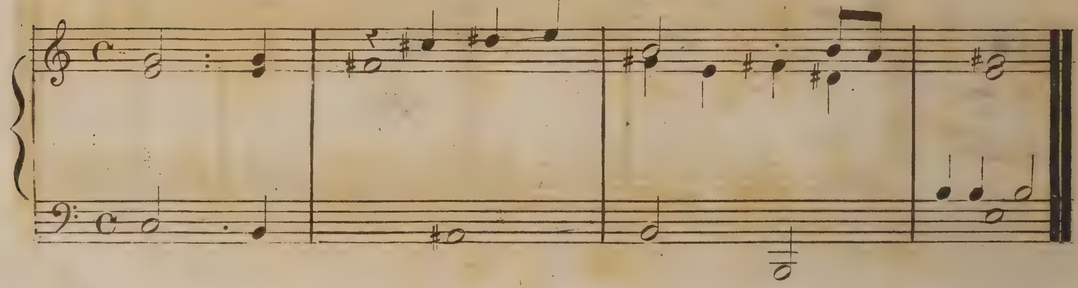
Pour monter d'une tierce mineure.



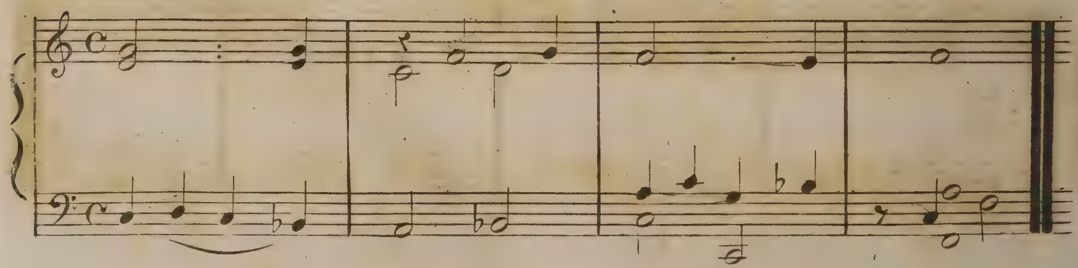
Pour monter d'une tierce majeure sur un ton mineur.



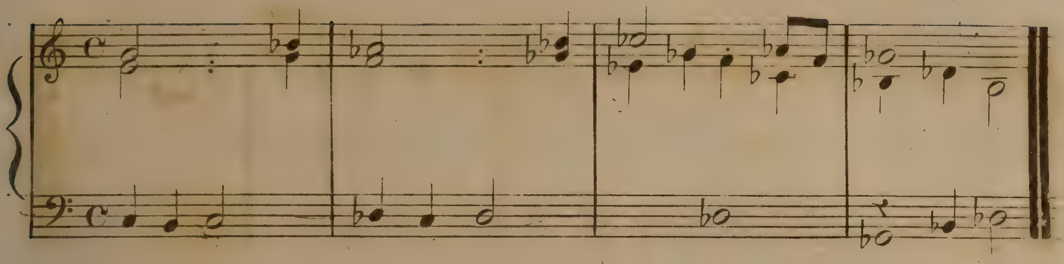
Pour monter d'une tierce majeure sur un ton majeur.



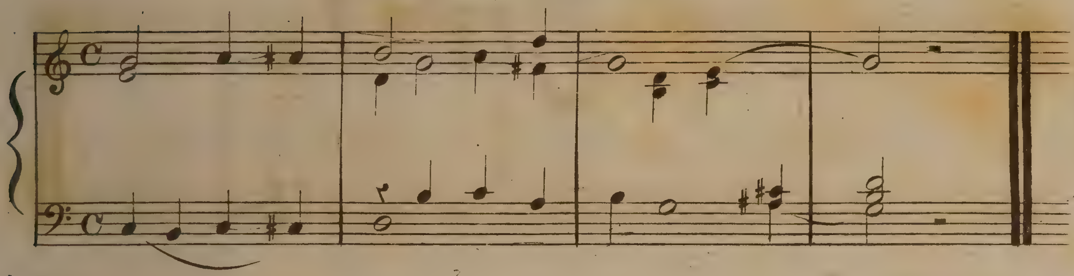
Pour monter d'une quarte.



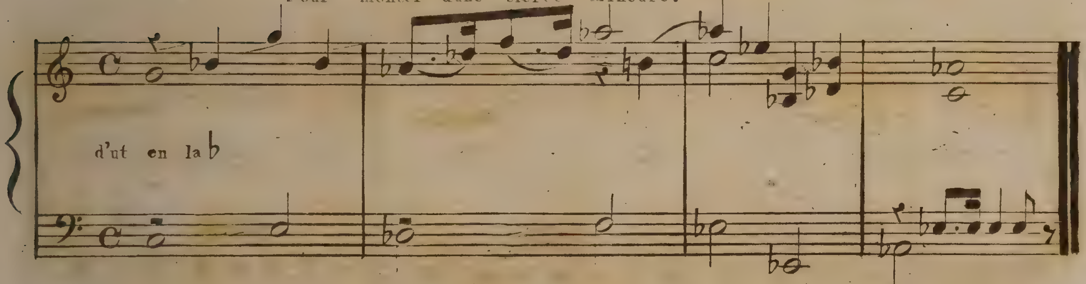
Pour monter d'une fausse quinte ou d'un triton.



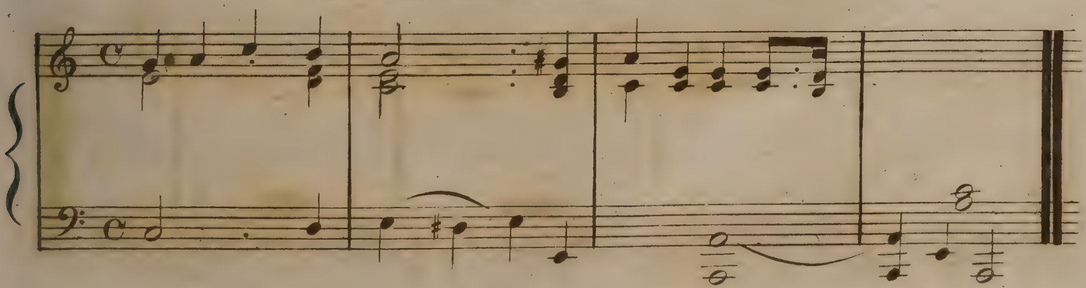
Pour monter d'une quinte justé.



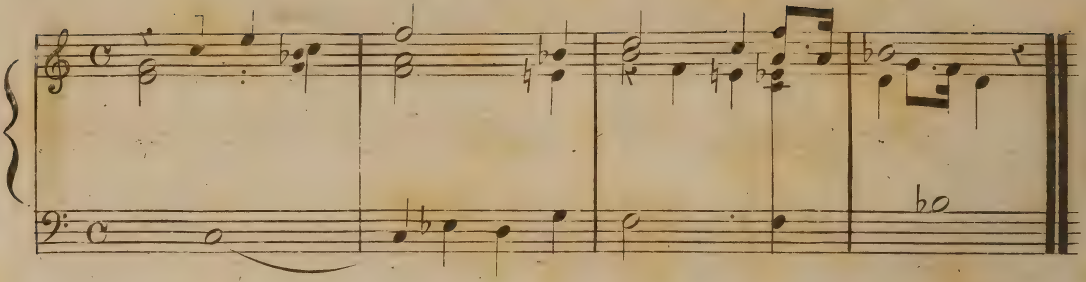
Pour monter d'une tierce mineure.



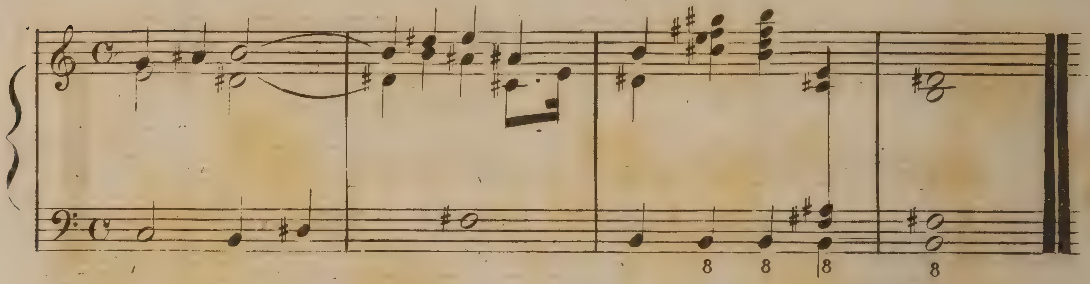
Pour monter d'une sixte majeure.



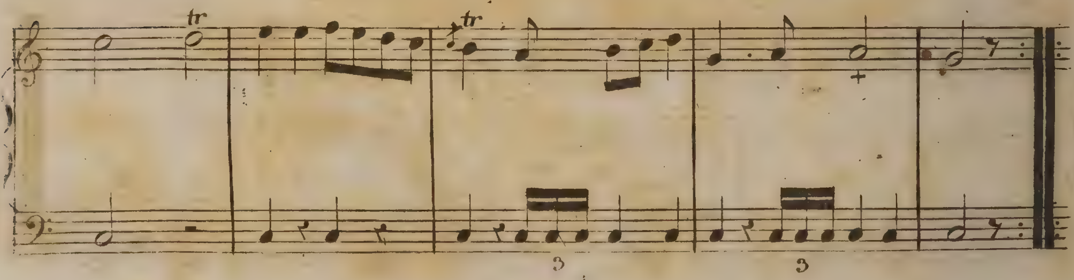
Pour monter d'une septième mineure.

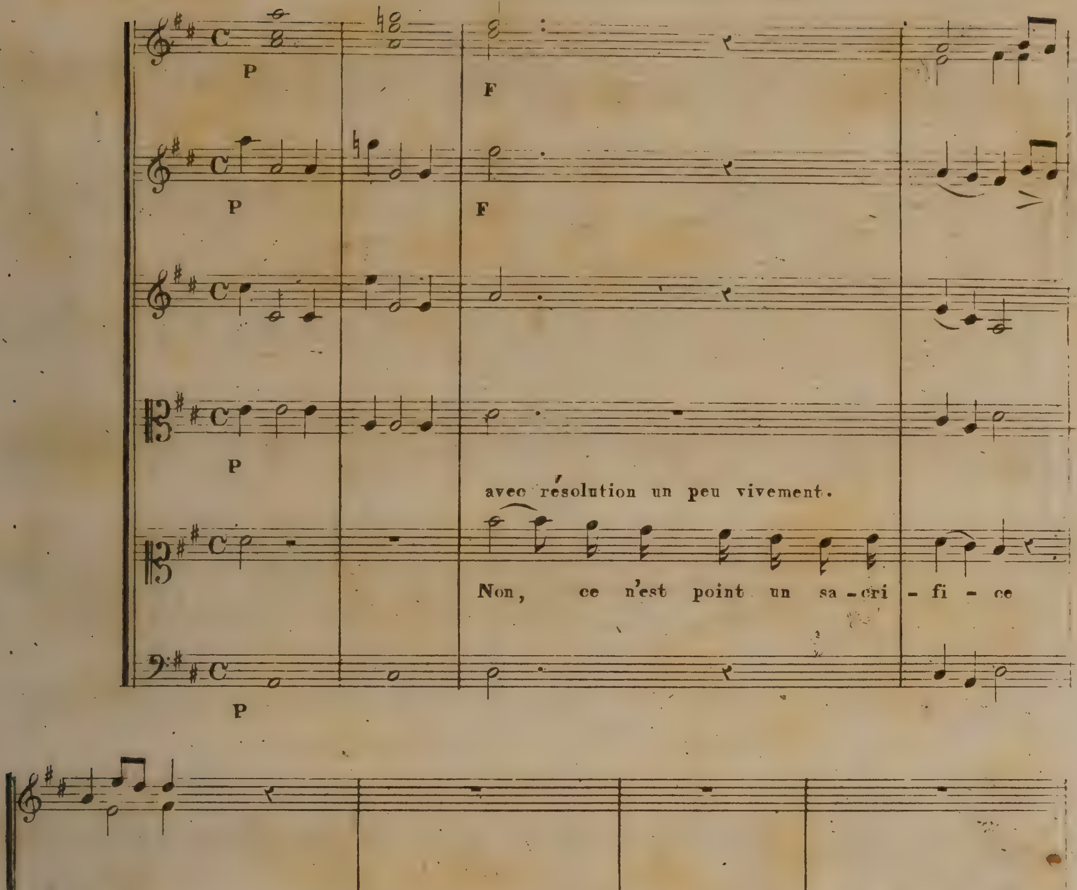


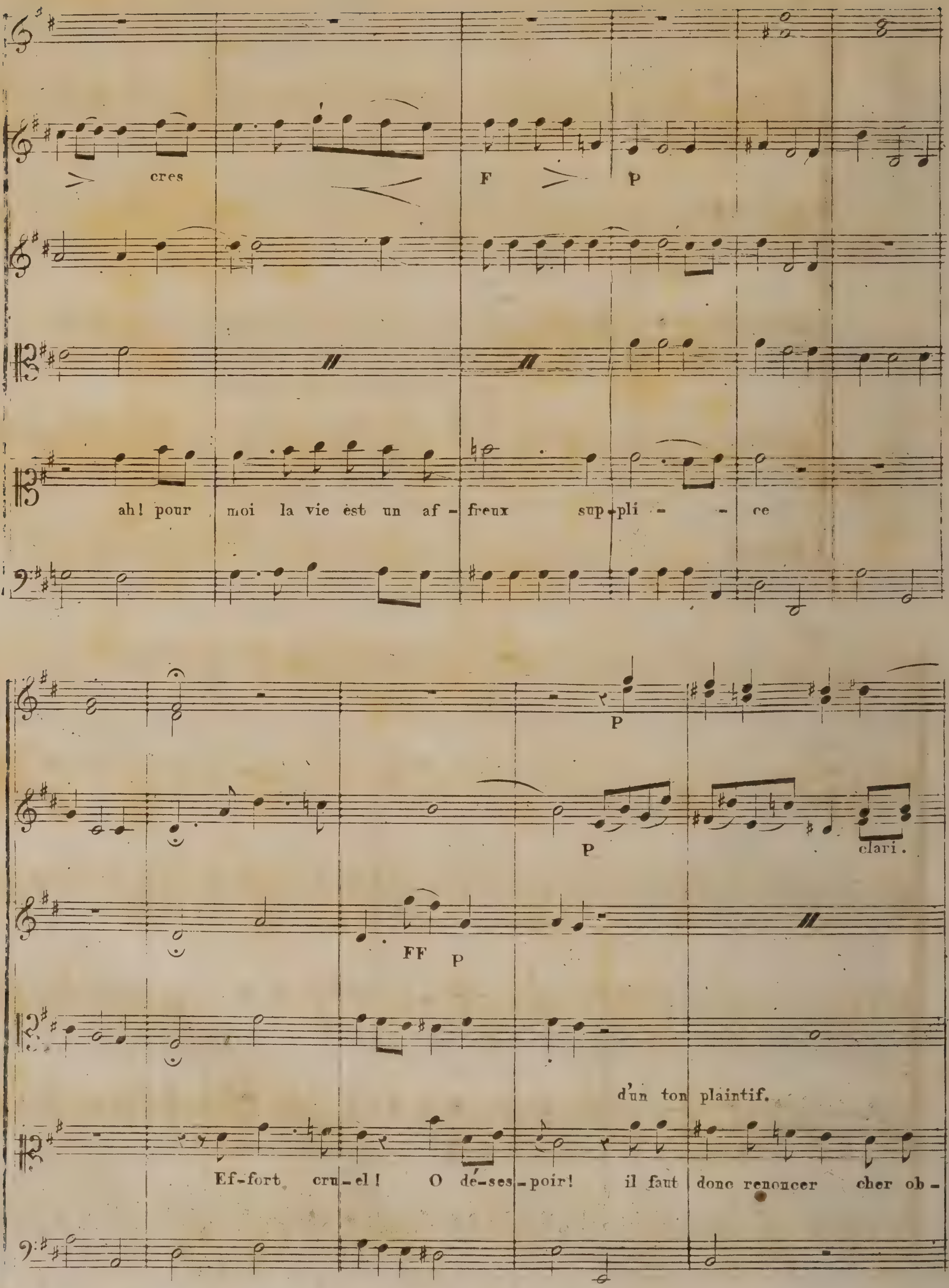
Pour monter d'une septième majeure.

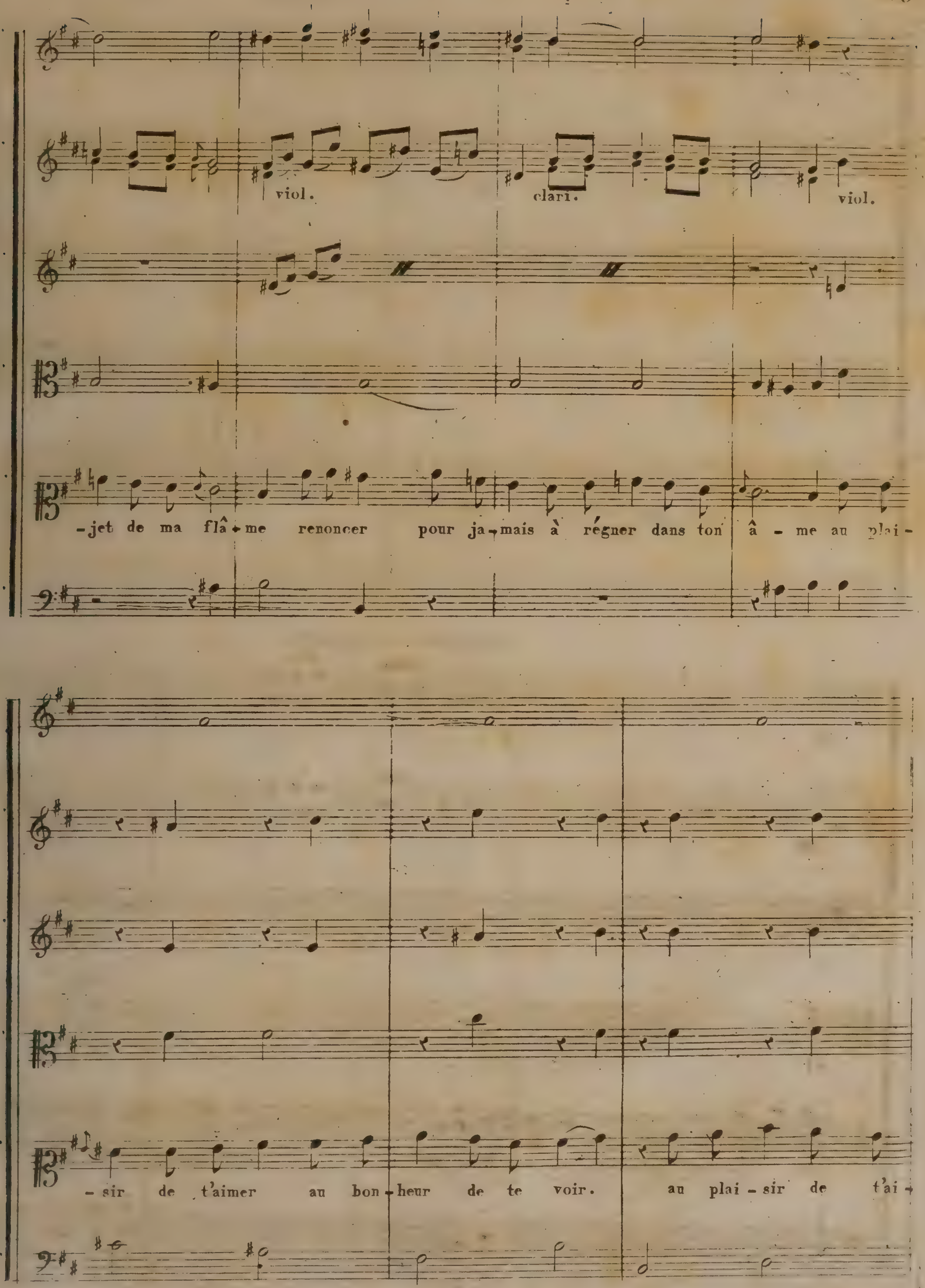


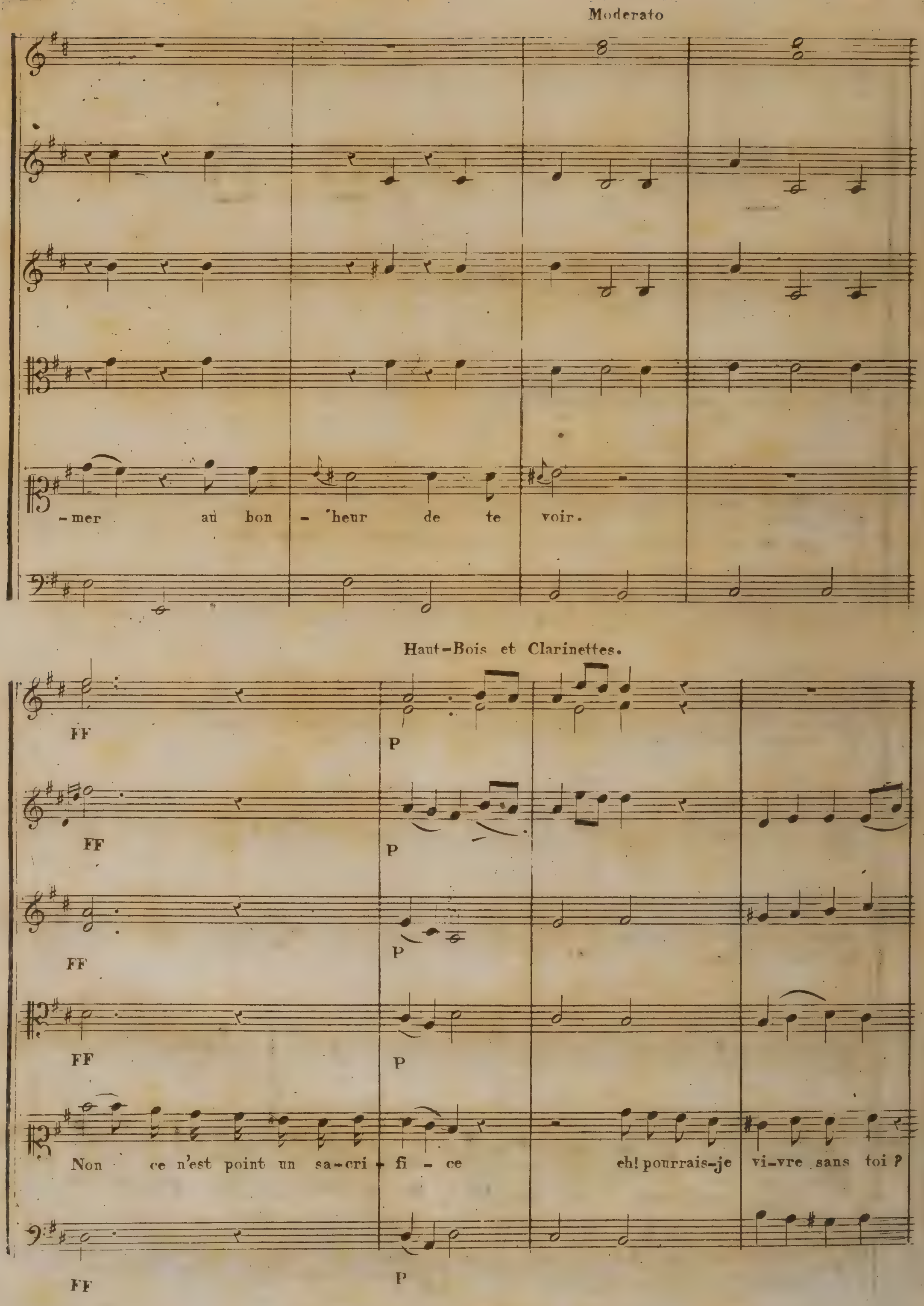
Marche des Mousquetaires du roi de france. P. 115. 2e. Vol.

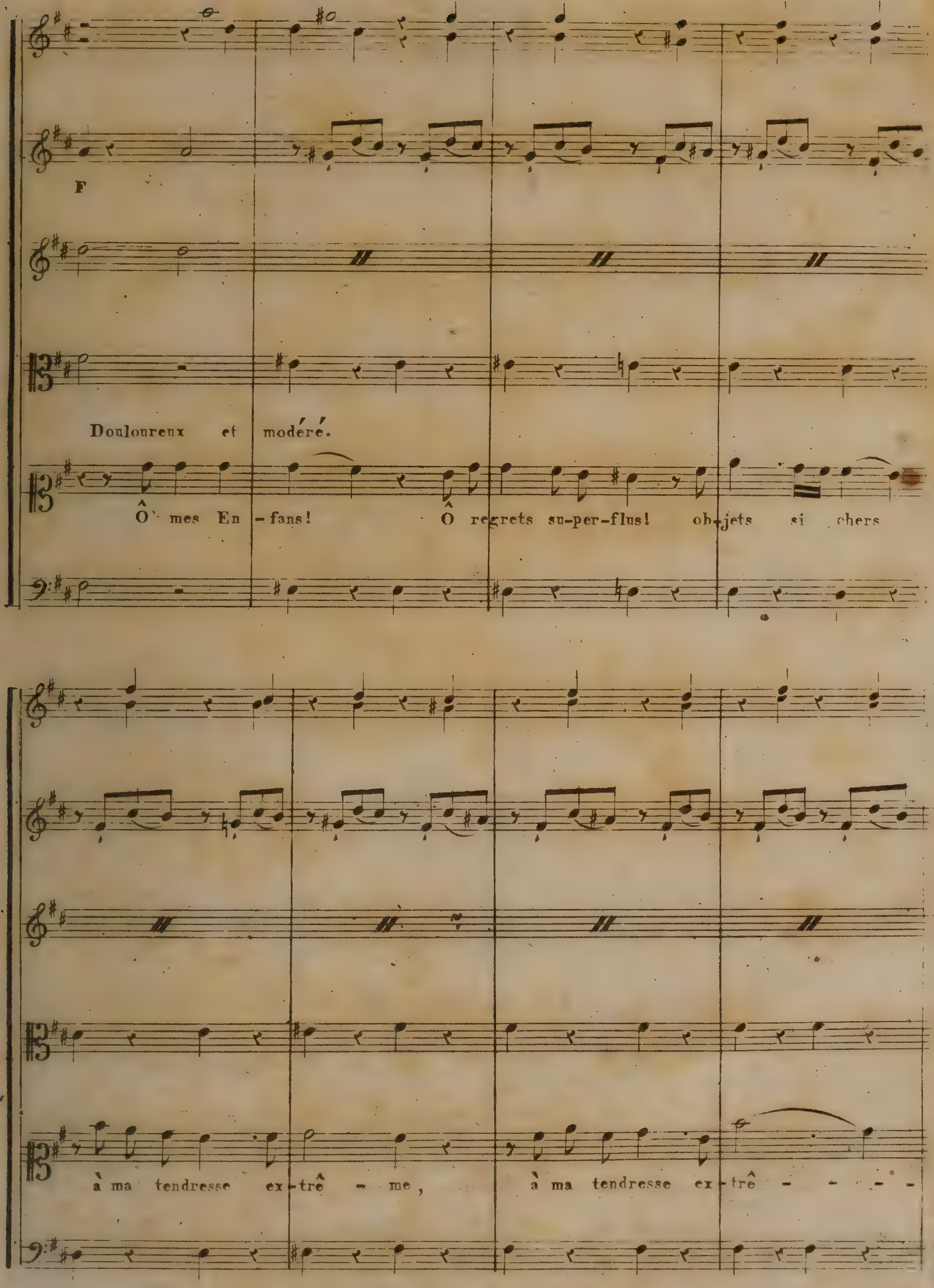


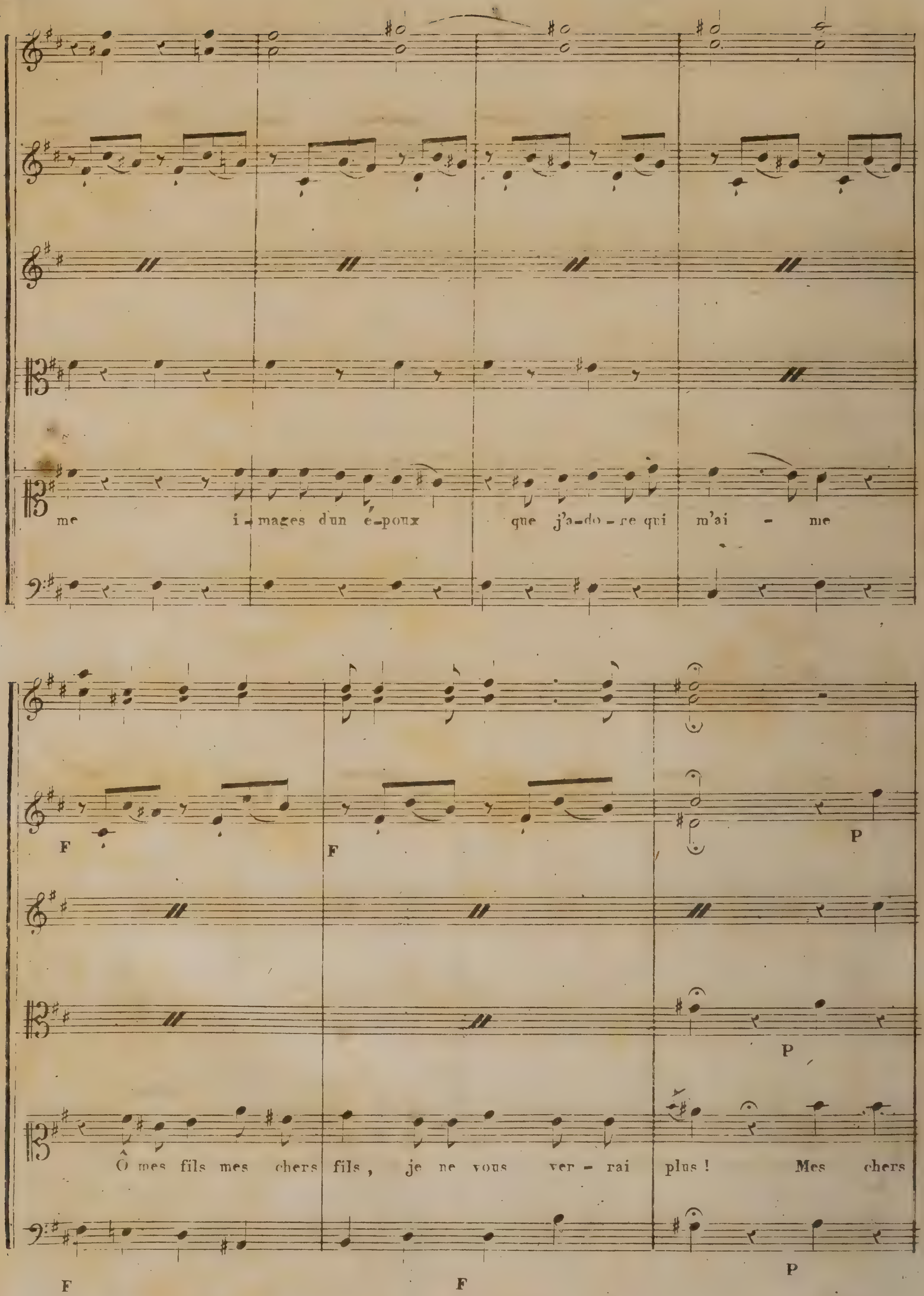

P
F
P
F
P
avec résolution un peu vivement.
Non, ce n'est point un sa-cri-fi-ce
P
FF
FF P
eh! pourrais-je vi-vre sans toi? sans toi cher Ad-met-te

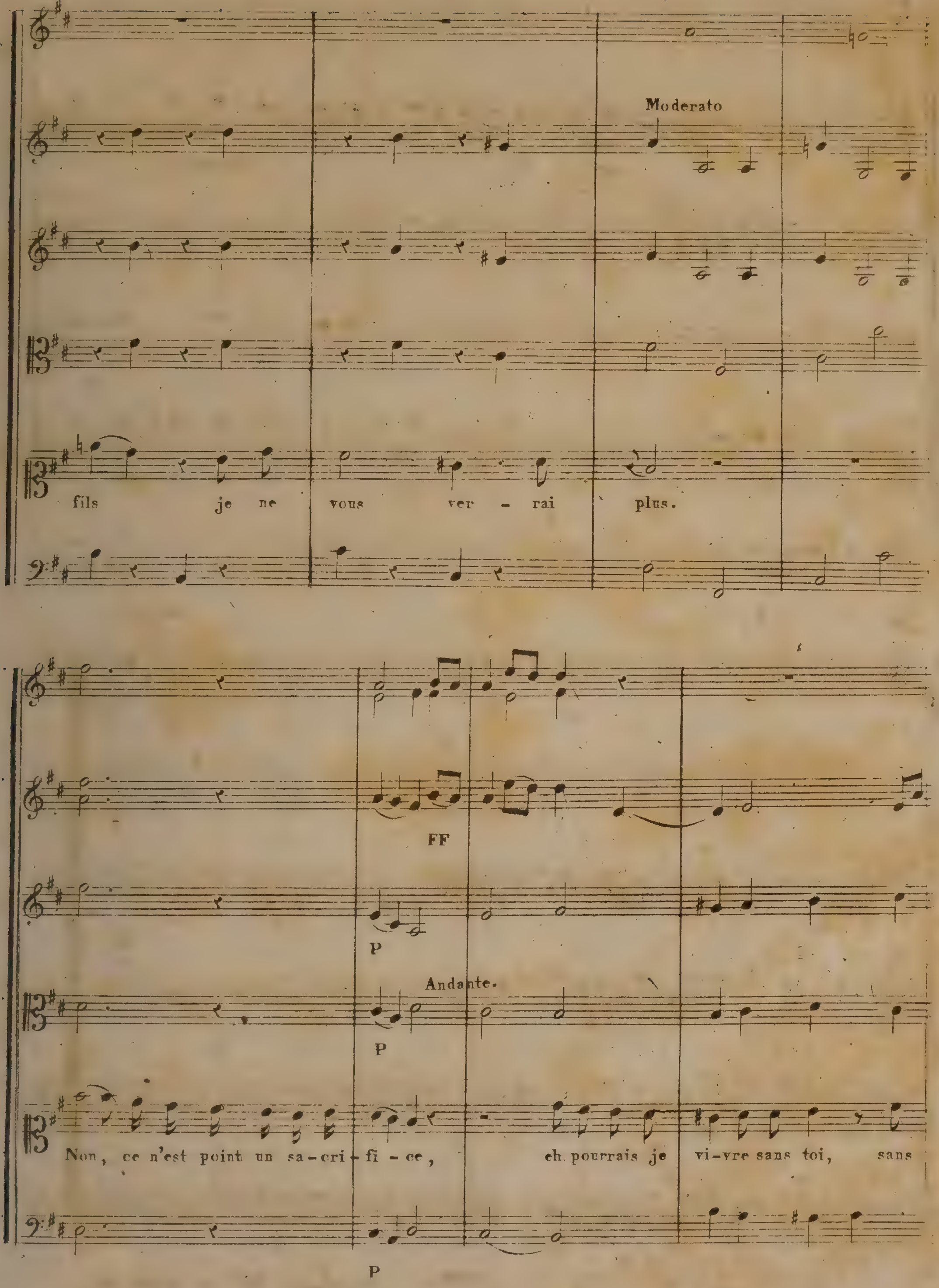

cres
F
P
ah! pour moi la vie est un af - freux sup - pli - - ce
P
P
clari.
FF
P
d'un ton plaintif.
Ef-fort cru - el! O dé - ses - poir! il faut donc renoncer cher ob -

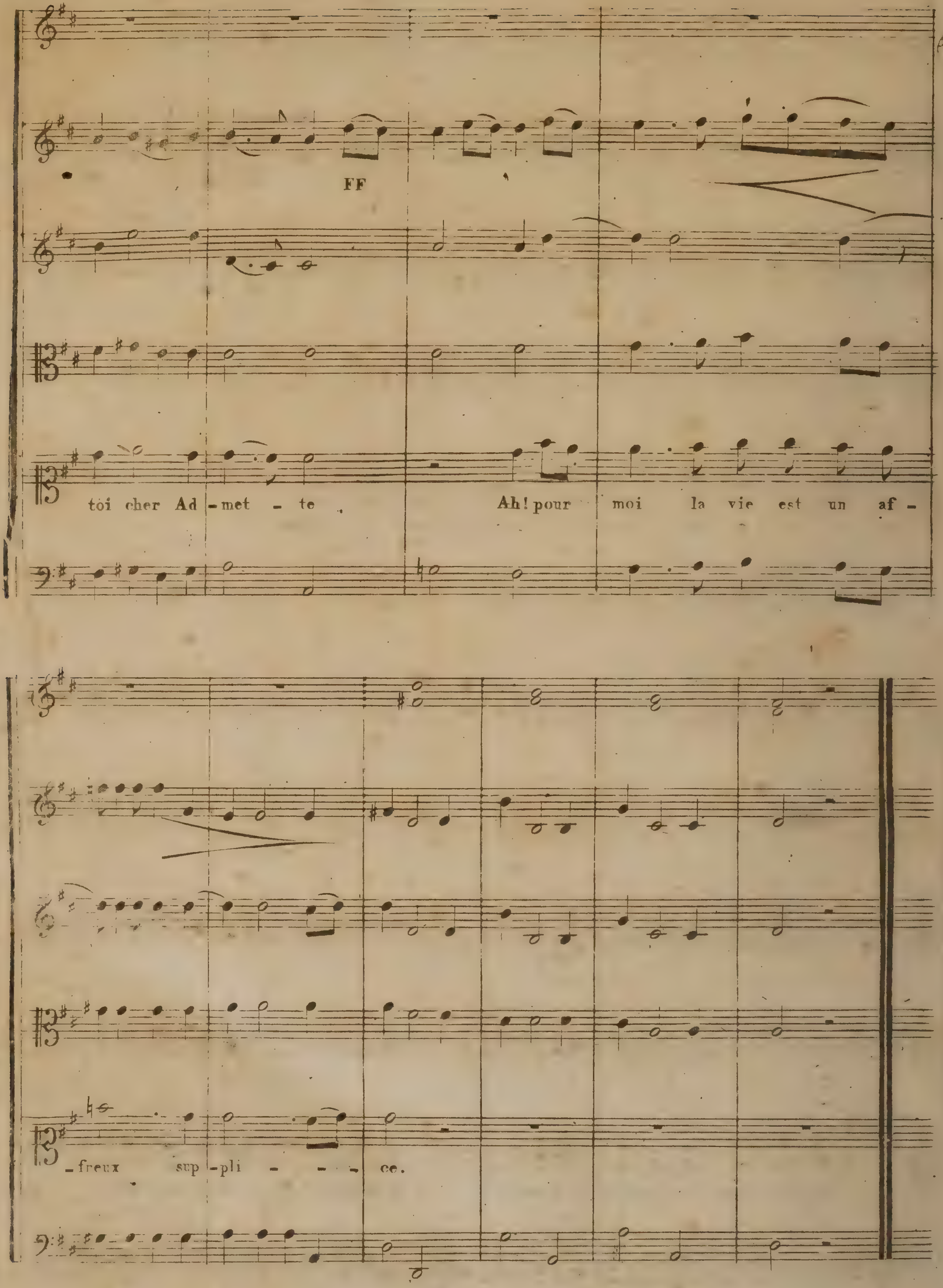

viol.
clari.
viol.
-jet de ma flâ - me renoncer pour ja - mais à régner dans ton â - me au plai -
- sir de t'aimer au bon - heur de te voir. au plai - sir de t'ai -


Moderato
-mer au bon-heur de te voir.
Haut-Bois et Clarinettes.
FF
P
Non ce n'est point un sa-cri-fi-ce eh! pourrais-je vi-vre sans toi ?


F
Douloureux et modéré.
Ô mes En-fans! Ô regrets su-per-flus! ob-jets si chers
à ma tendresse ex-trê-me, à ma tendresse ex-trê-


me i-mages d'un é-poux que j'a-do-re qui m'ai - me
F
F
F
F
Ô mes fils mes chers fils, je ne vous ver - rai plus ! Mes chers
P
P
P


Moderato
fils je ne vous ver - rai plus.
FF
P
Andante.
P
Non, ce n'est point un sa-cri-fi-ce, eh pourrais je vi-vre sans toi, sans
P



FIN. Gravé par M[elle]. A BENCE.